جامعة واسط
مجلـــة كليـــة التربيـــة

العـــــدد السابع والثلاثون
الجزء الأول / تشرين الثاني / ٢٠١٩

حجازيات الشريف الرضي قراءة في البنيتين الصوتية والتركيبية

د. حسن هادي نور
جامعة المثنى / كليةالتربة الأساسية

مستلخص البحث

موضوع الدراسة الحالية هو (حجازيات الشريف الرضي) قراءة في البنيتين الصوتية والتركيبية، وتتسم بكونها قراءة لفن شعري ظهر وشاع في العصر العباسي تمثل بـ (الحجازيات) وهي قصائد غزل قالها الشريف الرضي في مواسم الحج اتسمت بالعفة والطهارة بعيدة عن الأمور الحسية، وقد انتظم البحث في مبحثين سبقتهما مقدمة وتمهيد، واعقبتهما خاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

أما التمهيد فقد جاء على محورين، تناولت في المحور الأول (سيرة حياة الشاعر)، أما المحور الآخر فقد شمل (مفهوم الحجازيات في منظار اللغة والاصطلاح)، أما المبحث الأول: (البنية الصوتية في حجازيات الرضي) فقد تكلمت فيه عن بنية المستوى الصوتي في محورين الأول (بنية الموسيقى الخارجية) وشملت (الوزن والقافية) في حين شمل المحور الآخر (بنية الموسيقى الداخلي) وضم (التكرار والجناس والتصريع والتصدير).

أما المبحث الثاني (البنية التركيبية في حجازيات الرضي) فقد أبرزت فيه المهيمنات الأسلوبية مع بيان دلالاتها من خلال (الحذف والتقديم والتأخير والشرط والأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء)، ثم ختمت البحث بالنتائج التي توصلت إليها منها: فقد وظف الرضي في بنية الموسيقى الخارجية سبعة بحور من بحور الخليل الشعرية فضلاً عن توظيفه الحروف المجهورة في الروي أكثر من المهموسة كما استعمل القوافي بنوعيها (المطلقة والمقيدة)، كذلك استثمر الصوت ليمد نصه الحجازي بشحنة من التوتر الذاتي، أما بنية الموسيقى الداخلية فجاء الجناس غير التام أكثر من الجناس التام في سياقات النص الحجازي، فضلاً عن توظيفه فنوناً بديعية أسهمت في إحداث وقع نغمي جميل كذلك أوضح البحث في البنية التركيبية عدول الشاعر في النص الحجازي عن المستوى المثالي إلى المستوى الإبداعي لأغراض ومقاصد ابتغاها.

(Al-Sharif Al-Radhi Hijazyat)
A reading in phonetic and synthesis structure

Abstract

The subject of the current study is (Al-Sharif Al-Radhi Hijazyat) , a reading in phonetic and synthesis structure .It is a reading for a popular poetic art appeared during the Abasian age called (Al-Hijazyat) which are courting poems said by Al-Sharif Al-Radhi during pilgrimage seasons. Those poems were related to chastity and purity far away from the physical things. The research was divided into two parts headed by an introduction and a prelude and ended by a conclusion with the most important results of the research. The prelude is with two axes, the first one dealt with (the poet biography while the other one dealt with the concept of Hijazyat in terms of language and terminology).

The first part of the research (phonetic structure in Al-Sharif Al-Radhi Hijazyat) dealt with phonetic level structure in two axis. The first one is the (external music structure) which included (weigh and rhyme) while the other one is(the internal music structure)which included(repetition, anaphora, statement, introduction) .The second part of the research (synthesis structure in Al-Sharif Al-Radhi Hijazyat) dealt with the method dominations with clarifying their meanings by (omission , advance and delay, condition, command , prevention, inquiry and call), then I concluded the research with the results I reached to where Al-Sharif Al-Radhi employed in the external music structure seven seas of Al-Khalil poetic seas in addition to employing the voiced letters in ring more than the voiceless one . Moreover he used restricted and non-restricted rhymes together to provide his text with a charge of internal tense. With regards to the internal music structure he used the incomplete anaphora more than the complete one in addition to employing creative arts contributed in creating a beautiful tune touch .Moreover the research in the synthesis structure showed that the poet inclined to the creative level more than the ideal level for his own purposes.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين الصادق الأمين محمد وعلى آله الطاهرين وصبحه المنتجبين.

شغل موضوع (الحجازيات) حيزاً كبيراً من الشعر في العصر العباسي؛ لارتباطه بـ (فن الغزل) غير أن موضوعة الغزل في النص الحجازي تنماز بخصائص وسمات خاصة بها؛ إذ اتسمت (الحجازيات) بالعفة والطهارة والابتعاد عن الأمور الحسية، الأمر الذي يدفعنا إلى القول: أنها امتداد لشعر الغزل العذري في العصر الأموي.

وقد برع في هذا الفن الشريف الرضي من خلال مجموعة من قصائد الغزل والنسيب نظمها في الحجاز أثناء مواسم الحج.

لقد شمل البحث بعد المقدمة على تمهيد ومبحثين، تضمن التمهيد محورين الأول التعريف بالشاعر (سيرة حياة الشاعر) في حين تناول المحور الآخر: التعريف بـ (مفهوم الحجازيات في منظار اللغة والاصطلاح).

وتناول المبحث الأول دراسة البنية الصوتية للحجازيات من خلال محورين: رصد الأول منهما بنية الموسيقى الخارجية من خلال (الوزن والقافية)، أما المحور الأخر فتحدث عن بنية الموسيقى الداخلية وضم (التكرار والجناس والتصريع والتصدير).

أما المبحث الأخر فتكلم عن البنية التركيبية للحجازيات فتضمن (الحذف والتقديم والتأخير والشرط والأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء)، أما الخاتمة فقد تمخضت عن أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وحسبي هنا أني حاولت واجتهدت فإن أصبت فبفضل من الله وتوفيقه وإن أخطأت فالكمال لله وحده سبحانه ومن الله التوفيق.

المحور الأول: الشريف الرضي (سيرة حياة)

في هذا المحور سنتعرف على جوانب من شخصية شاعر الحجازيات، فالشريف الرضي هو ((ابو الحسن محمد بن الطاهر ذي المناقب أبي أحمد الحسين بن موسى بن محمد بن موسى بن ابراهيم بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن ابي طالب رضي الله عنهم المعروف بالموسوي))[1]، وقد لقب شاعرنا بـ (ذي الحسبين) لأن كلاً من أبيه وأمه ينتهي نسبهما إلى الإمام علي (عليه السلام) ورث الشريف الرضي المجد والعلى من أبي احمد

– والده – هذا الوالد الجليل الذي ولي نقابة الطالبيين سنة (٣٥٤ هـ)، فضلاً عن توليه مظالم بغداد أيام الخليفة المطيع، كذلك إمارة الركب العراقي في الحج لسنوات كثيرة[٢].

ولد شاعرنا في بغداد سنة (٣٥٩ هـ)[٣]، اما صفاته وأخلاقه فإن من الطبيعي لشخص تربى على يد والدين شريفين علويين وتتلمذ على يد خبرة شيوخ عصره أن تكون صفاته الخلقية متلائمة ومتناسبة مع تربيته، ولذلك كان الرضي شريفاً عفيفاً ذا عزة وإباء لم يقبل من أحد حلة أو جائزة، ورث السماحة والتواضع من أبيه، فقد كان ينظر إلى البشر بمنظار المحبة لا بمنظار الحقد والكره والضيق، كذلك ((كان للرضي همة عالية وطموح وتطلع إلى الخلافة إلا إنه لم ينلها))[٤].

وصفوة القول: أنه كان مفخرة من مفاخر العترة الطاهرة وإماماً من أئمة العلم والدين. ولقد نشأ الشريف الرضي مع اخيه المرتضى نشأة عز وشرف وتربية مستقيمة صحيحة قائمة على تعاليم أهل البيت (عليهم السلام)، فقد تعلم على يد والدته التي تولت تعليمه أكثر من والده الذي بقي مدة في السجن هذا من جانب، ومن جانب آخر تولى تعليمه وتثقيفه علوم العربية والفقه والكلام والتفسير والحديث كبار العلماء في بغداد امثال: ابو الفتح عثمان بن جني، والشيخ المفيد؛ إذ أخذ عن الأخير علوم الفقه والحديث والتفسير والكلام[٥].

توفي الشريف الرضي صباح يوم الأحد سنة (٤٠٦ هـ)، وقد دفن بداره في بغداد، ثم نقل إلى مشهد الإمام الحسين (عليه السلام) بكربلاء[٦].

المحور الآخر: الحجازيات في منظار اللغة والاصطلاح.

الحجازيات لغة:

جاء في لسان العرب: (الحجز: الفصل بين الشيئين، حجز بينهما يحجز حجزاً فاحتجزه...، والحجاز: البلد المعروف، سمي بذلك من الحجز الفاصل بين الشيئين لأنه فصل بين الغور والشام والبادية)[٧].

والحجاز: جبل السراة، وهو جبل يقبل من اليمن حتى يتصل ببادية الشام ويعد أعظم جبال العرب[٨].

الحجازيات اصطلاحاً:

لقد شاع في العصر العباسي الثاني نوع من الغزل ليس هو بجديد بل نستطيع القول أنه امتداد لما شاع في العصر الأموي من غزل عذري، وهذا النوع من الغزل نجده حاضراً ماثلاً عند الشريف الرضي؛ إذ جاء غزله كله عفيفاً طاهراً لا يتعرض فيه إلى شيء من مفاتن المرأة، وسبب ذلك يعود إلى تربيته الدينية التي لا تسمح له بذلك.

ولقد حدّ الدكتور مصطفى كامل الشيبي مفهوم الحجازيات بقوله: ((الحجازيات مصطلح واضح الدلالة على مضمونه يجري في الشهرة على نسق مع هاشميات الكميت، وخمريات ابي نواس، وزهديات ابي العتاهية، ويعني المقطعات الشعرية التي لها وجه اتصال بالحجازيات مباشرة أو بالتأدية إليه))[٩]. ثم نراه يقول مفصلاً القول في المصطلح: ((والحجازيات مصطلح اخترعه الشريف الرضي نفسه، وأثبته في ديباجة عدد من قصائده التي جمعها بنفسه لنفسه وبناء على طلب نفر من المعجبين بشعره))[١٠]. ويبدو أن سبب نظم الشريف الرضي لهذا النمط من الغزل (الحجازيات) يعود إلى رغبته في أحياء التراث الشعري المتمثل في ما دأب واعتاد عليه الشعراء من افتتاح قصائدهم بمقدمات شعرية يذكرون فيها ديار الأحبة والبكاء على الأهل؛ فضلاً عما يضمنونها من دلالات اللقاء والفراق والحب والشوق.

المبحث الأول

بنية المستوى الصوتي

مدخل:

تعد الموسيقى عنصراً مهماً في النص الشعري؛ إذ إن وجودها يعمل على خلق القيمة الجمالية في هذا النص، وهذه الموسيقى إنما تتكون نتيجة لوجود الإطار العام للشكل الشعري – وأعني به الوزن والقافية – اللذين يمثلان البنية الصوتية الخارجية، وارتباط هذه البنية بعناصر البنية الصوتية الداخلية التي تتمظهر لدينا بموسيقى الأساليب البديعية وغيرها، ولا يقوم البناء الموسيقي للقصيدة العربية إلا بهذين العنصرين المهمين اللذين يعطيان البيت موسيقاه الشعرية، فليس الشعر في حقيقته ((إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب))[١١]، فالموسيقى الشعرية تجذب القارئ إلى قراءة النص الشعري والتفاعل معه دون الشعور بالسأم والضجر فـ ((للشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها))[١٢]، فالشاعر المبدع هو الذي يتمكن من انتقاء الألفاظ المؤثرة والمعبرة عن أفكاره وعواطفه الجياشة، وربط ذلك كله بالنغم الإيقاعي ليرسم لنا لوحة فنية جميلة وموحية، فهناك – إذن – رابط يربط الموسيقى بالشعر؛ إذ ((لا يوجد شعر بدون موسيقى وهي فيه تقوم مقام الألوان في الصورة فكما أنه لا توجد صورة بدون الوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام))[١٣].

وفي ضوء هذا سيتناول الباحث المستوى الصوتي لحجازيات الشريف الرضي من جانبين الأول: الموسيقى الخارجية والآخر: الموسيقى الداخلية.

الموسيقى الخارجية:

سيحاول الباحث هنا دراسة هذا النمط من الموسيقى من خلال ما تقوم عليه من ركائز، إذ تقوم على ركيزتين اثنتين هما:

أولاً: الــوزن:

يمثل الوزن أحد أهم مكونات بنية الموسيقى الخارجية، فالشعراء – عادة – يعتمدون عليه في نظم قصائدهم الشعرية، وهو اول شيء يواجه قارئ أو سامع النص الشعري فهو: ((اعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية))[١٤]، فالشعر – أذن – ((لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية))[١٥] ونفهم من هذا أنّ الفارق بين الشعر بتفصيلاته المعروفة والنثر هو وجود الوزن في الأول وانعدام وجوده في الآخر، وعليه فلا غنى للشعر عن الوزن ولهذا حدّه قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) بأنه ((قولٌ موزون مقفى يدلّ على معنى))[١٦]، وتكمن أهمية الوزن الشعري من خلال الإيقاع الموسيقي الذي تخلقه تفعيلاته العروضية التي تطرب النفوس وتشد السامعين، فضلاً عن ذلك نجده يعمل على ((زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة))[١٧]، فهو في الشعر ((ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً وطلاوة وحلاوة))[١٨]، وإنما هو ((الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن))[١٩]، وهذا يعني أن الوزن الشعري ليس مجرد زينة موسيقية فحسب بما يمثله إطاره الخارجي إنما هو طاقة تمنح القصيدة قوة وايحاءً فضلاً عمّا يسهم به من افصاح الدلالة فهو ((أحد عناصر التخييل الشعري وأنه لا ينفصل عن المعنى أو الدلالة التي تنطوي عليها الأداة))[٢٠]، وتجدر الإشارة هنا إلى إن لكل وزن من اوزان الشعر العربي خصيصة تميزه من غيره من الأوزان الأخرى ليتمكن من احتواء التجربة الشعورية لكل شاعر، فمنها ما يقصد به الجد والرصانة ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به التفخيم ومنها ما يقصد به التحقير الأمر الذي فرض على الشاعر أن يختار الوزن المناسب الذي يحاكي كل مقصد من مقاصده[٢١]. ومن خلال الاطلاع على حجازيات الشريف الرضي يتضح لنا ما يأتي:

(١) نظم الشاعر حجازياته على منوال ما نظم الشعراء من البحور؛ إذ ظل يدور في فلك دائرة اوزان الخليل العروضية ولم يحاول الخروج عنها.

(٢) لقد استعمل الرضي سبعة بحور فقط من بحو الخليل الستة عشر الامر الذي يدفعنا إلى القول: بأن الشاعر كان يميل إلى النظم على البحور الأكثر استعمالاً في الشعر العربي.

(٣) لقد احتل البحر البسيط المرتبة الأولى عنده، وتبعه الكامل، فالطويل فالوافر فالخفيف والرمل وأخيراً السريع، ونلحظ – هنا – أن الشريف الرضي قد ساير القدماء في نظم حجازياته ولاسيما في البحور الثلاثة الأولى (البسيط والكامل والطويل) وهي من البحور الخمسة التي كان لها حظ عظيم في نظم الشعراء في كل العصور الأدبية[٢٢].

– بحرا البسيط و الكامل:

يعد البسيط من الأوزان التي تتماز بالقدرة على استيعاب المعاني فهو ((بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً))[٢٣]، فضلاً عن صلاحيته ومناسبته للتعبير عن الحزن في غرض الغزل لكونه (يجود بكل ما له صلة بالشجن)[٢٤]، ومن أمثلة استعمال الشاعر الشريف الرضي للبحر البسيط قوله في قصيدة له بعنوان (يا ظبية البان)[٢٥]:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

الماء عندك مبذول لشاربه وليس يرويك إلا مدمعي الباكي

نلحظ في هذه القصيدة أن عروضها جاء مخبوناً (فعلن) والخبن هو (حذف الثاني الساكن)[٢٦] وضربها مقطوعاً (فاعل) والقطع هو (حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله)[٢٧]، وعليه يكون وزنها:

(مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفلعن فاعل)

كذلك نجد الشاعر قد وظف هذا الوزن في حجازية أخرى تحت عنوان (ليلة السفح) يقول فيها[٢٨]:

يا ليلة السفح ألا عدت ثانية سقى زمانك هطال من الديم

ماض من العيش لو يفدى بذلت له كرائم المال من خيل ومن نعم

لم أقضِ منك لبانات ظفت فهل لي اليوم إلا زفرة الندم

نلحظ في هذه القصيدة أن عروضها وضربها مخبونان (فعلن) وبذلك يكون وزنها:

(مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن)

كما يلحظ أيضاً دخول (الخبن) على حشوه في التفعيلة السادسة، وهو أمر جائز، ويلحظ في هذا البحر أيضاً أن تفعيلاته الأربع قد جاءت في صور متنوعة في العروض والضرب والحشو، فضلاً عن ذلك فإن طبقة هذا الوزن وحركة موسيقاه المتحركة والساكنة دفعت الشعراء إلى توظيفه في قصائدهم؛ إذ يجد الشاعر فيه ((ما يلائم خصوصية تجاربه الذاتية))[٢٩]، فتفعيلاته قادرة على احتواء نبرة الحزن التي يروم الشاعر التعبير عنها، فضلاً عن انسجام موسيقاه مع ما يشعر به من ألم وحسرة وهذا ما نلمسه في هذه الأبيات من القصيدة نفسها[٣٠]:

ما ساعفتني الليالي بعد بينهم ... الاّ بكيت ليالينا بذي سَلَم

ولا استجد فؤادي في الزمان هوى ... إلا ذكرت هوى أيامنا القُدُم

لا تطلبن لي الأبدال بعدهم ... فإن قلبي لا يرضى بغيرهم

أما البحر الكامل فقد جاء ليشاطر البحر البسيط في المرتبة الأولى في نظم الحجازيات، فالبحران يتلائمان مع حالات الوجد والفراق وألم الجوى التي تتملك الشاعر، فهو من البحور التي لها (مقدرة على الجمع بين حالات التغني والتنفيس عن اختلاجات النفس المتألمة الحزينة)[٣١]، أن وزن البحر الكامل هو:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلن متفاعلن

غير أنه لم يرد في الحجازيات على هذا الوزن بل نراه جاء وقد دخل على ضربه القطع وهو (حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله)[٣٢]، كما في قوله في قصيدة (يا قلب)[٣٣].

يا قلبُ ليتك حين لم تدع الهوى ... علقت من يهواك مثل هواكا

نجد أن العروض صحيحة، أما الضرب فنجده مقطوع (متفاعل)، كما دخل الإضمار في التفعيلتين الرابعة والخامسة، فتفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) تتكون من خمس متحركات مقابل ساكنين، فعندما يصيبها

الإضمار تتحول تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) إلى (مستفعلن) وبذلك تصبح مؤلفة من أربعة متحركات مقابل ثلاثة سواكن، مما يؤدي ذلك إلى بعث جو من الموسيقى في القصيدة ويبعدها عن الرتابة، وهنا نجد أن وزن القصيدة جاء متساوقاً مع غرضها؛ إذ إنّ هذا البحر أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة؛ إذ بدأ الشريف الرضي في قصيدته هذه شديد القسوة على قلبه غير مسامح له؛ لأنه علق في اشراك محبوبته كذلك نلحظ أن الشريف قد استعمل مجزوء الكامل بحذف التفعيلة الثالثة (الضرب والعروض)، من ذلك قوله في قصيدته التي بعنوان (وقف الهوى بي عندها)[٣٤].

عاد الهوى بضباء م كه للقلوب كما بداها

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

فقد وجد الشريف الرضي في هذا البحر مجالاً رحباً للتعبير عمّا ينتابه من عاطفة جياشة حاول ايصالها إلى المتلقي من خلال تفعيلات البحر السداسية، وبذلك استطاع هذا البحر أن يستوعب شعور الشاعر وانفعالاته لما فيه من لين وتنغيم، وهنا نجد أن وزن القصيدة قد تساوق مع غرضها.

البحر الطويل:

يعد البحر الطويل من البحور المهمة التي تصدرت استعمال الشعراء له في نظم اشعارهم ولا عجب في ذلك فقد ((نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم))[٣٥].

إنّ توظيف بحر الطويل في نظم حجازيات الشريف الرضي يدل على أن الشاعر كان يميل إلى البحور الطويلة الكثيرة المقاطع ذات الثقل الإيقاعي فضلاً عمّا تتمتع به هذه البحور من القدرة العالية على استيعاب التفاصيل الكثيرة التي يروم الشاعر بثها في تضاعيف قصائده، فالطويل بحر ((رحيب الصدر، طويل النفس، فإن العرب قد وجدت فيه مجالاً أوسع للتفصيل))[٣٦].

ومن أمثلة استعمال الشريف الرضي لهذا البحر في حجازياته قوله في قصيدة له تحت عنوان ((هواي يمان وركبي معرق)). ومطلعها:

أمن ذكر دار بالمصلى إلى منى تعاد كما عيد السليم المؤرق[٣٧]

لقد جاءت هذه القصيدة على البحر الطويل عروضها مقبوضة (فعول) وكذلك ضربها أيضاً (مفاعلن) والقبض هو (حذف الخامس الساكن وهو كثير الورود في هذا البحر ومستحب)[٣٨].

نلحظ أن شاعرنا قد إتكأ على النغم الموسيقي المنبعث من البحر الطويل موظفاً إياه ليبث من خلاله لواعج قلبه، وما يعتليه من حزن شديد، وربما كان الشريف الرضي واعياً لما في هذا البحر من موسيقى تنسجم مع حالته الشعورية الحزينة فالبحر ذو التفعيلات الكثيرة يلائم حالة الحزن التي ترافق غرض الغزل.

ونرى أن الشريف الرضي لم يكتف بتوظيف العروض والضرب المقبوضين، بل نجده في قصيدة أخرى يوظف العروض المقبوض والضرب المحذوف وهو الذي أصابته علة حذف السبب الخفيف من آخره[٣٩] فتنقلب بذلك تفعيلة (مفاعلين) إلى (مفاعي)، كما نجد التفعيلة التي تسبق الضرب المحذوف (مقبوضة)، والقبض في هذه الحالة شبه واجب[٤٠] ويعرف هذا بـ (الاعتماد). وهو ما نجده في قصيدة له بعنوان (ذكرى)[٤١]:

تذكرت بين المأزمين إلى منى غزالاً رمى قلبي وراح سليما

فعول مفاعلين فعول مفاعلن فعولن مفاعلين فعول مفاعي

فنجد أن العروض مقبوضة (مفاعلن)، والضرب محذوف (مفاعي) وقد دخل على حشوه علة القبض (فعول).

البحر الوافر:

يعد هذا البحر من البحور المشهورة في الجاهلية، فقد نظم به الشعراء منذ القدم، كما يُعد من أبرز البحور الشعرية شيوعاً في الشعر العربي، وتفعيلاته هي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

من امثلة ذلك قوله في قصيدة له بعنوان (أصيل)[٤٢]:

أحبك ما أقام منى وجَمْعٌ وما أرسى بمكة أخشباها

وما رفع الحجيجُ إلى المصلى يجرون المطي على وجاها

نلحظ هنا أن تفعيلات الوافر لم تأت تامة في هذه الحجازية وإنما جاءت القصيدة وقد أصاب عروضها وضربها (القطف) وهو (حذف السبب الخفيف)[٤٣] لتصبح (مفاعل)، فضلاً عن دخول (العصب) وهو (تسكين الخامس المتحرك)[٤٤] في كل من التفعيلات الثانية والرابعة والخامسة وهو زحاف خاص في الوافر.

لقد استطاع الشاعر أن يستثمر تفعيلات البحر الوافر لتأتي متساوقة مع مشاعره التي أدت به لنظم نصه الشعري لأنه ((من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما يشاء))[٤٥]، فضلاً عمّا يتمتع به من نغم جميل تتساب موسيقاه بين أجزائه[٤٦].

البحر الخفيف:

أما البحر الأخر فهو بحر الخفيف ووزنه:

(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

أمثلة ذلك قوله في قصيدة (اعير الدموع)[٤٧].

أيها الرائح المغذ تحمل حاجة للمعذب المشتاق

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن

نجد في هذه القصيدة أن العروض مخبونة (فعلاتن)، والضرب مشعث (فالاتن) والتشعيث (قطع رأس الوتد المجموع الموسط وهو علة جارية مجرى الزحاف)[٤٨].

بحر الرمل:

أما بحر الرمل فيُعد من البحور المهمة في الشعر العربي وتفعيلاته هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

غير أن الشريف الرضي لم يستعمل بحر الرمل في حجازياته على هذه الصيغة بل جاءت عروضه وضربه محذوفين فقد دخل التفعيلة الثانية من الشطر الأول زحاف (الخبن) فصارت (فعلاتن) بعد أن كانت (فاعلاتن) ويتجسد ذلك لنا في قصيدته التي بعنوان (قتيل العيون النجل) التي يقول فيها[٤٩]:

يا رفيقي قفا نضويكما بين اعلام النقا والمنحنى
وانشدا قلبي فقد ضيعته باختياري بين جمع ومنى

كما نلحظ هنا دخول زحاف (الخبن) على حشوها ولا سيما في التفعيلة الثانية.

البحر السريع: وتفعيلاته:

(مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن)

وهو من البحور التي تجود في الوصف والتعبير عن المشاعر والاحاسيس فضلاً عن تصوير الانفعالات النفسية[٥٠]، ونلمح ذلك في مقطوعته التي جاءت تحت عنوان (ما أعضل داء العشاق) التي يقول فيها[٥١]:

يا حسن الخلق فبيح الأخلاق إني على ذلك إليك مشتاق

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستعلن معولات

نجد في هذه المقطوعة الضرب والعروض مشطوران موقوفان كذلك حدث (خبن) في الضرب.

ثانيـاً: القافية.

تمثل القافية لبنة من لبنات البناء الشعري، فهي جزء لا يتجزأ من البيت الشعري؛ إذ تدخل ضمن تفعيلات وزنه الشعري، ولأهميتها بالنسبة للشعر عُدّت الركن الثاني من أركان الشعر العربي، فقد جعلها القدامى ((شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية))[٥٢]، فضلاً عمّا تقوم به من عملية إخفاء البعد الموسيقي على جو القصيدة.

إن اختيار الشاعر لقافيته إنما يأتي تلبية للحظة شعورية وحاجة نفسية، كما إنه لا تقف وظيفة القافية في القصيدة عند عتبة إضفاء الجمال الموسيقي للنص الشعري فحسب بل هي ((تمثل سمة بارزة جداً في العمل الشعري، فهي ليست المحطة النهائية لتنظيمات المقاطع الداخلية، ونهاية للمعنى الذي يريده الشاعر وحسب، وإنما هي أيضاً اللمعة الأخيرة التي تطالعها عين القارئ، وتقف عند ذاكرته))[٥٣].

لقد اعطى الشريف الرضي قوافيه جل اهتمامه في حجازياته؛ إذ اتجه إلى العناية بها والنظم في أحلاها وأيسرها.

حرف الروي:

الروي ((هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنسب إليه فيقال: قصيدة لامية أو ميمية أو نونية، إذا كان حرفها الأخير لأماً أو ميماً أو نوناً...))[٥٤]. ويُعد حرف الروي أبرز حروف القصيدة؛ إذ يفرض على الشاعر الالتزام به في جميع ابياتها، فضلاً عن لازمية حضوره في القافيتين (المطلقة والمقيدة).

بعد قراءة متأنية واستقراء لحجازيات الشريف الرضي تبين للباحث أن الشاعر يميل إلى نظم غزله العفيف في خمسة من حروف الهجاء، فقد استعمل (القاف) حرف روي لقصائده؛ إذ جاء بالمرتبة الأولى فقد بلغت وحداته الشعرية (٤) بين قصيدة وثلاث مقطوعات، وجاء (الميم) ثانياً؛ إذ بلغت وحداته الشعرية (٣) قصيدتان ومقطوعة واحدة في حين جاء (الكاف) في المرتبة الثالثة قاسمه المرتبة حرف (الهاء) بواقع قصيدتين لكل منهما وأخيراً جاء (النون) بواقع قصيدة واحدة فقط.

من خلال الملاحظة الدقيقة لما ذكر آنفاً يتضح لنا ما يأتي:

(١) إن الشاعر استعمل خمسة حروف من حروف المعجم.

(٢) ميل الشاعر إلى توظيف الحروف المجهورة وهي (ق ، م ، ن) اكثر من الحروف المهموسة وهي (ك ، هـ)، ويبدو لي أن سبب ذلك يعود إلى ما تتمتع به الحروف المجهورة من القوة[٥٥].

(٣) إن الشاعر عمد إلى توظيف القوافي الذبل في حجازياته، فقد استعمل منها (٤) وهي (ق، م ، ك ، ن) في حين وظف قافية نفر واحدة فقط وهي (هـ) كما لوحظ أنه لم يستعمل القوافي الحوش في قصائده[٥٦].

أنواع القوافـي:

القافية المقيدة:

وهي القافية التي يكون حرف رويها ساكناً[٥٧]، وهذا النوع من القوافي يتيح للشاعر فرصة الانفلات من ربقة حركات الإعراب في آخر، القافية، وهذا النوع من القافية قليل في الشعر العربي[٥٨]، لقد وردت القافية المقيدة في حجازيات الشريف الرضي في مقطوعة له تحت عنوان (ما اعضل داء العشاق) إذ يقول[٥٩]:

يا حسن الخلق قبيح الأخلاق أني على ذاك إليك مشتاق

رب مصاف علق بمذاق إنّ مودات القلوب أرزاق

ياهل لدائي من هواك افتراق هيهات ما اعضل داء العشاق

وتجد الإشارة هنا إلى أن هذا النوع من القافية يسمى بـ (القافية المقيدة المردفة)؛ إذ نجد أن الشريف الرضي قد اسبق حرف الروي الساكن بحرف مد طويل (الألف) ملتزماً به في ابيات المقطوعة جميعها، ويبدو لي أن حرف الروي (القاف) قد جاء متساوقاً مع (الألف) في التعبير عن انفعالات الشاعر واحاسيسه في هذه المقطوعة التي جاءت معبرة عن شدة تعلقه وولعه بهذه الفتاة الجميلة.

القافية المطلقة:

وهي القافية التي يكون فيها حرف الروي متحركاً[٦٠]، بواحدة من حركات المعروفة (الفتحة ، الضمة ، الكسرة).

والشريف الرضي الذي فهم حقيقة الصوت أدرك جيداً فعل القوافي وتأثيرها في السمع، ولذا نجده يلجأ لاستعمال القوافي المطلقة في حجازياته، ولعل ذلك راجع إلى كونها ((أوضح في السمع وأشد أسراً للأذن لأن الروي فيها يعتمد على حركة، وقد تستطيل في الإنشاء وتشبه حينئذ حرف المد))[٦١]، وهذا النوع من القافية هو الشائع في حجازيات الشريف الرضي، ولعل السبب في ذلك يعود إلى كونها ((تتناغم مثيرة في المتلقي نوعاً من التأثير الخفي ملقية على نسيج البيت تألقاً نغمياً خاصاً))[٦٢]، فقد رصد الباحث نوعين من أنواع القافية المطلقة هي: (مجردة من التأسين والردف)، من أمثلة ذلك قوله[٦٣]:

أمن ذكري دار يالمصلى إلى منى تعاد كما عيد السليم المؤرق

حنيناً إليها والتواءً من الجوى كأنك في الحي الولود المطرق

نجد الشريف الرضي قد لجأ في هذا القصيدة إلى توظيف القافية المطلقة؛ إذ وظف حرف الروي (القاف) المضموم ليتناسب وجو القصيدة العام، لا ريب في أن القافية المرفوعة لها تأثير وقوة وهيبة على السامع أكثر من غيرها، ونلحظ أن الشريف الرضي قد أكثر من استعمال هذا الحرف في حجازياته، ومن أمثلة هذا النوع من القافية في قصيدة له يقول فيها[٦٤]:

يا ليلة السفح ألا عدت ثانية سقى زمانك هطال من الديم

ماضٍ من العيش لو يفدى بذلت له كرائم المال من خيل ومن نعم

نجد في هذه القصيدة أن القافية قد انتهت بحرف الروي (الميم) وهو حرف سهل النطق لا يحتاج إلى جهد عضلي وتستسيغه الأذان وتهش له الأسماع.

مردوفة موصوله بمد:

من أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة له يقول فيها[٦٥]:

أيها الرائح المغذّ تحمل حاجةً للمعذب المشتاق

أقر عني السلام أهل المصلى وبلاغ السلام بعد التلاقي

يبدو أن مجيء حرف الروي (القاف) وهو من أصوات القلقلة التي يضطرب فيها الوتران الصوتيان عند النطق بها، فأسهم بدلالته الايحائية في تصوير ما يشعر به الشاعر من الألم وعدم الراحة من فقدان حبيبته، فنراه يتعذب، ولتأثير حرف المد كونه أوضح للسامع، فضلاً عمّا يتمتع به من دلالة ايحائية نجد الشريف الرضي يوظف هذا الصوت عن طريق وصل الوري بـ (ياء) المخاطب و (ياء) المتكلم، من ذلك ما ورد في قصيدة له يقول فيها[٦٦]:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

الماء عندك مبذول لشاربه وليس يرويك إلا مدمعي الباكي

هبت لنا من رياح الغور رائحة بعد الرقاد عرفناها برياك

سهم أصاب وراميه بذي سلم من بالعراق لقد أبعدت مرماك

ثم يقول أيضاً:

حكت لحاظك ما في الريم من ملح يوم اللقاء فكان الفضل للحاكي

ويقول أيضاً:

عندي رسائل شوق لست أذكرها لولا الرقيب لقد بلغتها فاك

نلحظ في هذه الأبيات أن الشريف الرضي قد نوع في حرف الروي (الكاف) فتارةً نجده قد جعله للخطاب كما في (مرعاك ، برياك ، بذكراك ، فاك) وأخرى يصله بـ (ياء) المتكلم كما في (الباكي) فصور حرف (الكاف) بانفجاريته الشديدة[٦٧] إحساس الشريف الرضي خير تصوير كما نرى الشريف الرضي يتبع حرف الروي بألف الأطلاق في بعض حجازياته محدثاً بذلك نوعاً من المد الصوتي كما في قصيدة (يا قلب) التي يقول فيها[٦٨]:

يا قلب ليتك حين لم تدع الهوى علقت من يهواك مثل هواكا

لو كان حر الوجد يعقب بعده برد الوصال غفرت ذاك لذاكا

لا بل شجيت بمن يبيت مسلماً خالي الضلوع ولا يحس شجاكا

أن يصبحوا صاحين من خمر الهوى فلقد سقوك من الغرام دراكا

الموسيقى الداخلية:

بما إن الموسيقى الخارجية المتمثلة بـ (الوزن والقافية) تعطي النص الشعري ايقاعاً ونغماً صوتياً جميلاً، كذلك الموسيقى الداخلية تمنح النص الشيء نفسه فهي ((موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات))[٦٩]، لذلك تُعد هي الوجه الآخر لمنظومة البناء الموسيقي للنص الشعري، فالموسيقى لا تقتصر أبداً على ثنائية الوزن والقافية فحسب بل تشاركها في ذلك الأساليب البلاغية التي تضمنها علم البديع، فالعناصر البديعية من قبيل (الجناس، التصدير، الترديد، والتصريع، وغيرها) تسهم اسهاماً كبيراً في بناء الإيقاع الموسيقي العام للنص الشعري، فضلاً عما تقوم به من ثراء دلالي.

ونتيجة للعلاقة القائمة بين الصوت والمعنى وما يترتب على هذه العلاقة من أهمية وقيمة دلالية نجد أن البحث اللغوي الحديث قد اتجه نحو دراسة النظام الصوتي للغة، وعد ذلك من أهم مباحث الدراسات الألسنية، وترجع هذه الأهمية إلى كونه – أي الصوت – وسيلة من الوسائل التي يستعملها الإنسان للتعبير عما في داخله؛ لأن الإنسان بطبيعة حياته واتصاله بالطبيعة لاشك متجاوب معها متسق وإياها في نغم واحد لـ ((أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة والموقعة أسرع وأبلغ من الاستجابة للغة غير الموقعة))[٧٠]، وفي ضوء هذه الأهمية عولجت هذه الإمكانات الصوتية الكامنة في اللغة ضمن مصطلح (الموسيقى الداخلية) فهي تعد ((مصدراً من مصادر الإيحاء))[٧١]؛ لذا عمد الباحث – هنا – إلى استكناه عناصر الموسيقى الداخلية وسبر أغوارها في حجازيات الشريف الرضي متناولاً (التكرار ، والجناس، ورد العجز على الصدر (التصدير)، والتصريع).

أولاً: التكرار.

للتكرار أهمية كبيرة في الموسيقى الشعرية لما يضفيه في النص الشعري من ايقاع موسيقي وتقارب نغمي بين ابيات القصيدة فهو ((ضرب من ضروب النغم الذي يترنم به الشاعر ليقوي به جرس الألفاظ وأثرها))[٧٢]، فضلاً عما يحمله من دلالة؛ لأن التكرار ((يخلق جواً موسيقياً خاصاً يشيع دلالة معينة))[٧٣]، وقد تلون التكرار في حجازيات الرضي في صورتين هما:

(أ) التكرار الصوتي:

لقد رصد الباحث هذا النوع من التكرار في حجازياته ومن ذلك قوله[٧٤]:

أمن ذكري دار بالمصلى إلى منى تعاد كما عيد السليم المؤرق

في هذا البيت نلحظ حشداً فونيمياً لصوت (الميم) وهو صوت شفوي متوسط بين الشدة والرخاوة[٧٥]، إذ عمل هذا التكرار على مد البيت بإيقاع موسيقي وتوافق نغمي يوحي بالألم والحزن الشديد الذي امتلك الشاعر وهو يحن إلى إيامه مع محبوبته، كذلك أضفت عملية المجانسة التي تمت في هذا البيت عبر التجانس الاشتقاقي بين (تعاد / عيد) الذي عمل على تصعيد فضاء الإيقاع الموسيقي عن طريق تكرار حروف الكلمتين المتجانستين ومثله أيضاً ما جاء في قصيدة اخرى يقول فيها[٧٦]:

تعجبوا من تمنى القلب مؤلمه وما دروا أنه خلو من الألم

نجد هنا أن حزن الشاعر العميق جعله يكرر صوت (الميم) ليوحي بحالة التوتر التي يعيشها الشاعر:

ومن أمثلة التكرار الصوتي قوله[٧٧]:

فلو كان قلبي بارئاً ما المته ولكن اسقاماً أصبن سقيما

فواضح ما في هذا البيت من موسيقى بسبب تكرار صوتي (الميم) و (القاف) فقد كشف اختيار الشاعر لهذه الأصوات وانسجامها مع المعاني عن مهارته في تكثيف المعنى محققاً بذلك نغماً ايقاعياً داخلياً مؤثراً بالمتلقي مصوراً ما فيه من الألم والحزن والتحسر فغدا – بذلك – التكرار ((باعثاً نفسياً يهيئة الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاه))[٧٨]، ومما زاد في موسيقى البيت الجناس الاشتقاقي الذي تم بالمزاوجة بين (اسقاماً / سقيماً) من خلال الترديد الصوتي القائم على المشابهة الصوتية بين اللفظتين مفيداً بذلك معنى التأكيد على ما عليه من حالة السقم التي اعترت نفسه فمن دلالات هذا النوع من الجناس ((تأكيد المعنى وتثبيته))[٧٩]، وهكذا نلحظ أن الشاعر قد عمل على استثمار الصوت ليمد نصه الشعري بشحنة من التوتر الذاتي جاعلاً من الصوت صدى للمعنى.

(ب) التكرار اللفظي.

يمثل التكرار اللفظي شكلاً من أبرز أشكال التكرار التي يوظفها الشعراء بغية اثراء نصهم الشعري بشحنة من الموسيقى الداخلية، كما يعمل التكرار – فضلاً عن أثره في خلق الموسيقى الإيقاعية – على اداء وظيفة دلالية على مستوى النص تتمظهر في افهام المتلقي واقناعه، فنحن لا نريد من التكرار مظهره الصوتي الشكلي الذي لا يضفي على النص قيمة جمالية أو دلالة معنوية تتجاوز

المحسوس من الأشياء، وإنما نريد الوقوف على الوجه الآخر لهذه الألفاظ المتكررة وما تؤلفه من نغمة ايقاعية هنا أو دلالة معنوية هناك، من ذلك ما نجده من تكراره لفعل المدح (حبذا) مرتين مرة مسبوقاً بأداة النداء (يا) وأخرى قد حذفت منه الأداة إذ يقول[٨٠]:

يا حبذا لمة بالرمل ثانية ووقفة ببيوت الحي من أمم

فقد كان لهذا التكرار أثرٌ واضح في اغناء موسيقى النص الداخلية، فضلاً عن المستوى الدلالي الذي تمثل في دلالة (التمني) المشوبة بمعان التحسر والتلهف من أن يحظى بوقفة على حي المحبوبة أو أن ينال نهلة باردة من فيها تطفيء حر قلبه.

وحبذا نهلة من فيك باردة يعدي على مر قلبي بردها بفمي

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة له بعنوان (يا قلب)[٨١]:

يا قلب ليتك حين لم تدع الهـــوى علقت من يهواك مثل هواكا
أن يصبحوا صاحين من خمر الهوى فلقد سقوك من الغرام دراكا
أهوى وذلاً في الهوى وطماعـــةً أبداً تعالى الله ما أشقاكـــا
إن ذبت من كمد، فقد جرّ الهـوى هذا السقام عليّ، من جراكا
لا عاقبنك بالغليل، فإنـــــني لولاك لم أذق الهوى لولاكـــا

المتأمل في الأبيات الأنفة الذكر يلحظ فاعلية حضور التكرار اللفظي في النص وأثره الصوتي والدلالي إذ نجد أن حالة الشاعر النفسية قد دفعته لأن يكرر لفظة (الهوى) (٦ مرات) من مجموع أبيات القصيدة البالغة (١٣) بيتاً ليؤكد بذلك الموضوع الرئيس في القصيدة ألا وهو (الحب) فـ ((الكلام إذا تكرر تقرر))[٨٢]، فقد مثل اللفظ المتكرر (الهوى) بؤرة الارتكاز الرئيسة في النص، فضلاً عما أفاده تكرار صوت (الهاء) في خلق التوتر الانفعالي والنفسي في النص، فهو من الأصوات الانفعالية المعبرة عن التوجع والألم[٨٣]، وبذلك اسهم التكرار صوتاً ودلالة في تعزيز الموسيقى الداخلية للنص.

ثانياً: الجناس.

يعد الجناس وسيلة من وسائل الإيقاع والموسيقى الداخلية؛ إذ يسهم في اضفاء قدر اوفر من الإيقاع والنغم الموسيقي في النص الشعري مع تحقيق درجة من التوافق بين الدلالة والإيقاع.

والجناس هو ((اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيها))[٨٤] أو هو أن ((يتحد أو يتقارب اللفظان المتجانسان في المستوى الصوتي ويفترقان في الدلالة))[٨٥]، وتبرز فاعلية التجانس الصوتي في توليد الانساق الصوتية التي اتشحت بها حجازيات الشريف الرضي من خلال وحداته اللفظية المتجانسة، وبذلك يمثل الفن البديعي مقوماً آخر من مقومات الإيقاع والموسيقى الداخلية المهيمنة على حجازيات الرضي، مما يضفي على الكلام رونقاً وجمالاً وعلى المعنى ظلاً وخيالاً، وسيقف الباحث على بعض حجازيات الرضي التي اتشحت بهذا الفن البديعي وقفةً تحليلية معتمداً تقسيمات البلاغين لأنواع التجانس الصوتي التي توزعت على نوعين هما:

١- الجناس التام: عند الاطلاع على حجازيات الرضي لوحظ شبه غياب هذا النوع من الجناس، إذ لم ينظم الرضي في الجناس التام غير بيتين فقط ورد الأول منهما في قصيدة له تحت عنوان (قتيل العيون النجل) إذ يقول[٨٦]:

ثم كانت بقباء وقفة ضمنت للشوق قلباً ضمنا

فجانس هنا بين (ضمنت) والتي تعني (الكفيل) ولفظة (ضمنا) التي تعني (العاشق)[٨٧] تساوي الحروف وتكرارها فأحدث بذلك ايقاعاً موسيقياً أدى إلى خلق نوع من المفاجأة في ذهن المتلقي نتيجة اختلاف الاستعمالين للفظ الواحد من الوجهة الدلالية وذلك عن طريق ايهامه بأنه ((قد اعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك شيئاً وقد احسن الزيادة ووفاها))[٨٨]. من هنا تتضح لنا صعوبة هذا النوع من الجناس فهو يمثل ((قيمة نغمية تثير تصوراً ذهنياً لاستجلاء تباين المعنى في ترجيع اللفظتين))[٨٩]. وتمثل الآخر في[٩٠]:

الدار عندي سكن إذا عدمتُ السكنا

لقد جانس الرضي بين اللفظتين (سكن – سكنا) جناساً تاماً، إذ أدى تشابه اللفظيتين في عدد الحروف والحركات تشابهاً كاملاً إلى خلق نغم موسيقي جميل تطرب له النفس مع اختلاف معنى كل منهما عن الأخرى كل الاختلاف فالأولى اراد بها معنى (النار) على حين جاءت الأخرى لتدل على معنى (السكنى)[٩١] أي ما يسكن إليه ويستأنس به فقد اتم الجناس بين اللفظتين المعنى زيادة على ما أشاعه من حلاوة الإيقاع وجمال النغم.

٢- الجناس غير التام: هو ((أن تختلف الكلمتان في أنواع الحروف أو أعدادها او حركاتها أو ترتيبها))[٩٢].

ومن أمثلة هذا النوع من الجناس في الحجازيات قوله[٩٣]:

لو لا تذكر أيامي بذي سلـــم وعند راحة أوطاري وأوطاني
لما قدحت بنار الوجد في كبدي وبللت بماء الدمع أجفانـي

لقد وقع الجناس هنا بين (أوطاري/ اوطاني) إذ تشابه اللفظان في الحروف الأربعة الأولى وأختلفا في الحرف الخامس، فجاء الصوتان (الراء) و (النون) متقاربين في المخرج، فمخرجهما اللثة فهما صوتان لثويان[٩٤] مما مثل جناساً غير تام سماه البلاغيون بـ (المضارع)[٩٥].

ويستطيع المتلقي أن يلحظ ما لهذا الجناس من أثر في إثراء الدلالة واشاعة ضرباً من الموسيقى المنغمة في البيت من خلال رنين صوت (الراء) وغنة صوت (النون) ساعده في ذلك تجاور اللفظين المتجانسين وعطف أحدهما على الآخر ، ومنه أيضاً قوله[٩٦]:

وهل أنا غاد أنشد النبلة التي بها عرضاً ذاك الغزال رماني
فلم يبق من أيام جمع إلى منى إلى موقف التجمير غير أماني
يعلل دائي بالعراق طماعـــة وكيف شفاني والطبيب يمانـي

وقع الجناس في هذه الأبيات بين الألفاظ (رماني/ أماني/ يماني) التي جاءت قافية لها، وقد تمثل جوهر الجناس في اختلاف الحرف الأول من هذه الألفاظ وهي (الراء، الهمزة، الياء) وهي أصوات متباعدة المخارج[٩٧] محققاً بذلك ما يسمى بـ (الجناس اللاحق)[٩٨]. فقد وشحت هذه الألفاظ المتجانسة الأبيات بفيض من الإيقاع الجميل والنغم الموسيقي، ومن امثلة الجناس غير التام ما يمسى بالجناس الاشتقاقي وهو ((أن يجمع بين اللفظتين الاشتقاق))[٩٩]. من ذلك قوله[١٠٠]:

حبذا منكم خيال طارقٌ مر بالحي ولم يلمم بـــنا
باخلٌ بخل الذي أرسله سئل النيل وما جاد بنا

جاء التجانس اللفظي هنا في البيت الثاني عن طريق المزاوجة بين اسم الفاعل (باخل) والمصدر (بخل) مؤكداً بذلك صورة البخل التي عليها خيال الحبيبة الذي هو امتداد لبخل الحبيبة نفسها بتوظيف كلمتين من جذر واحد فأصلهما واحد هو (ب خ ل) وهكذا أتى هذا الجناس ليأخذ صداه في البيت.

٣- التصريع: هو من الفنون البديعية المرتبطة بالمستوى الصوتي؛ إذ يتكأ عليه الشاعر في بناء موسيقاه الداخلية بغية إضفاء الإيقاع الموسيقي على نصه الشعري، فضلاً عما يتمتع به من قدرة على لفت الانتباه وتشنيف الأسماع ويتمثل هذا الفن البديعي بـ ((جعل العروض مقفاة تقفية الضرب))[١٠١]. وهذا يعني أن تتفق الكلمة الأخيرة من الشطر الأول من البيت مع قافية القصيدة، ومن ذلك ما جاء في مقطوعة له بعنوان (ما أعضل داء العشاق)، إذ يقول[١٠٢]:

يا حسن الخلق فبيح الأخلاق إني على ذاك إليك مشـتاقْ
رب مصاف علق بمـــذاق إن مودات القلـــوب أرزاقْ
يا هل لداني من هواك إفراق هيهات ما أعضل داء العشاقْ

يحاول الرضي في هذه المقطوعة أن يخلق توازناً موسيقياً بين قافية الشطرين من خلال أسلوب التصريع محققاً بذلك قيمة جمالية على المستويين الموسيقي والنفسي تمثل الأول في استمالة الأسماع عن طريق الإيقاع النغمي الذي إشاعة تكرار صوت (القاف) في حين تمظهر الآخر في استثارة العواطف عن طريق تصوير ما يهيج في قلبه من لواعج الشوق، ويلحظ في هذه المقطوعة مجيؤها كلها مصرعة، فنجد أن كلمة الأخيرة من الشطر الأول جاءت منتهية بحرف (القاف) وكذلك الكلمة الأخيرة من العجز وهكذا بالنسبة لبقية الأبيات (بمذاق، أرزاق، افراق، العشاق) مما يدلل على تمكن طبع الشاعر وكثرة مادته[١٠٣].

٤- رد العجز على الصدر (التصدير): وهو من الفنون البديعية التي وظفها الرضي في بناء موسيقاه الداخلية عن طريق مدّ النص الشعري بفيض من الموسيقى التي تزيد من القيمة النغمية والإيقاعية للقصيدة، وقد عرفه البلاغيون بقولهم: ((وهو أن يرد اعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة))[١٠٤]، من امثلة ذلك قوله[١٠٥]:

كان اتفاق بيننا جاء على غير اتفاق

نلحظ في هذا البيت أن الشاعر قد كرر لفظة (اتفاق)؛ إذ جاءت الأولى في آخر البيت لتوافق بعض ما ورد في حشوه بغية إثارة انتباه المتلقي لما يروم الإشارة إليه من التصريح بأهمية ما كان بينهما من

اتفاق مؤكداً ذلك بالتكرار، فزاد هذا التكرار من موسيقى البيت وأضفى عليه جمالية ورونقاً لتماثل الكلمتين تماثلاً تاماً، ومنه أيضاً قوله[١٠٦]:

قنصت بجمع شادناً فرحمته وأخفق قناصٌ يكون رحيما

وقع التصدير في البيت بين فعل واسم (قنصت، قناصٌ) ليؤكد ويقرر بوساطة التكرار دلالة (القنص) موشحاً البيت بنوع من الموسيقى الداخلية لما بينهما من تناسب صوتي، وقد تحقق التصدير عن طريق توافق الكلمة الأولى من البيت (قنصت) مع بعض ما ورد في الشطر الثاني من البيت (قناصاً) معبراً بذلك عن تلهفه على الوصال وندمه الشديد من عدم تمكنه من اصطياده، ومن صوره أيضاً قوله[١٠٧]:

ولا استجد فؤادي في الزمان هوى إلا ذكرت هوى أيامنا القدم

تمثل التصدير في هذا البيت في كلمة (هوى) التي جعلها الرضي قافية داخلية بمجيئها في آخر الشطر الأول من البيت لتوافق لفظة (هوى) التي وردت في الشطر الثاني من البيت محققاً بذلك نغمة موسيقية بين الشطرين.

وقد يأتي التصدير وقد وافقت آخر كلمة من صدر البيت أول كلمة منه كما في قوله[١٠٨]:

تزافر حبي يوم ذي الأثل زفرة تذوب قلوب من لظاها وأدمع

فوافقت كلمة (تزافر) في اول صدر البيت نفسها في نهايته (زفرة) فأشاع التجانس بين اللفظتين في أول البيت وآخره جواً موسيقياً داخلياً، ومن صوره أيضاً ما يوافق أخر كلمة في البيت الشعري آخر كلمة في نصفه الأول كما في قوله[١٠٩]:

يا طائر البان غريداً على فنن ما هاج نوحك لي يا طائر البانِ

يصدرّ الرضي بيته بصيغة النداء (يا طائر البان) ويختمه بالصيغة نفسها (يا طائر البان) فضلاً عن مجيء الثانية في سياق استفهام تعجبي (ما هاج نوحك لي يا طائر البان) ليشي البيت بفيض من الموسيقى الداخلية فضلاً عن أثراء المعنى في البيت.

المبحث الثاني
المستوى التركيبي

مدخل:

إن أهم ما يميز الأدب من الفنون الأخرى هو الأداة، فأداته هي اللغة التي يستعملها الأديب في تركيب النص الشعري، واللغة – بلا شك – وسيلة من الوسائل التي تمكنه من التعبير عن مشاعره وأحاسيسه وأفكاره. ولقد أولى النقاد العرب القدماء تركيب البيت الشعري اهتماماً بالغاً، فهذا الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) يشير إلى أهمية الصياغة والبناء التركيبي فيقول: ((إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيز اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير))[١١٠]، كما يشير ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) إلى مهمة اللغة في البناء التركيبي للنص إذ يقول: ((وللشعراء الفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها))[١١١]، فهو بذلك يلمح إلى أن على الشعراء أن يحسنوا اختيار المعاني المناسبة لألفاظهم فضلاً عن ذلك عليهم الخروج بهذا الألفاظ وتوظيفها في غير ما عرفت به؛ لأنّ الألفاظ ((لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب))[١١٢]، فيحقق الأديب بذلك الخروج اللغة الشعرية في النص من خلال ((الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة))[١١٣]. وعلى هذا الأساس تصبح الصياغة في النص الشعري ((مفتاح الولوج إلى جوهر الشعر وحقيقته))[١١٤]، ويتحقق هذا البحث في محورين: الأول: التراكيب اللغوية ويشمل (الحذف، والتقديم والتأخير).

الحذف:

هو من الظواهر الأسلوبية التي احتفت بها اللغة العربية فهو أسلوب أصيل فيها، وبابٌ واسعٌ من أبوابها وسمة من سمات الفصاحة فيها، فقد عدّه الجرجاني باباً لطيف المأخذ، عجيباً، شبيهاً بالسحر، ويرى أن ترك الذكر فيه أفصح من الذكر[١١٥]؛ لأنّ ((البلغاء من الناس يميلون إلى أسلوب الحذف والإيجاز أكثر مما يميلون إلى أسلوب الذكر والإسهاب؛ لأنهم يرون الأول عنواناً للبلاغة، ومقياساً للذكاء، وقدرة فائقة على التعبير البديع))[١١٦]، فضلاً عمّا ينماز به هذا الأسلوب من أهمية كبيرة تتجلى في اختزال بعض عناصر الجملة فهو أسلوب ((لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتحيطه بتخيل ما هو المقصود))[١١٧]، كما تظهر أهميته في أنه ((يثير الانتباه، ويلفت النظر، ويبعث على التفكير فيما حذف، فتحدث عملية اشراك للمتلقي في

الرسالة الموجهة إليه))[١١٨] والحذف إنما يتحقق في المواضع التي لا يختل فيها المعنى، وهذا ما صرّح به ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) في خصائصه إذ يقول: ((وليس شيء من ذلك – أي الحذف – إلاّ عن دليل عليه وإلاّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته))[١١٩]. لذا اشترط النحويون في صحة الحذف ((وجود دليل مقالي أو مقامي، وأن لا يكون في الحذف ضرر معنوي أو صناعي يقتضي عدم صحة التعبير في المعيار النحوي))[١٢٠]، إذ أن من طبيعة اللغة ((أن تسقط من الألفاظ ما يدل عليه غيره أو ما يرشد إليه سياق الكلام أو دلالة الحال))[١٢١]، ومن أمثلة الحذف في حجازيات الشريف الرضي قوله[١٢٢]:

وإذا ما سئلت عني فقل: نضـ و هوى ما أظنّه اليوم باقِ

فقد جاء الفعل (سئلت) مبنياً للمجهول !! إذ حذف الفاعل فيه لدلالة ما قبله عليه والمتمثل فيما أشار إليه في مطلع قصيدته؛ إذ يقول:

أيها الرائح المغذ تحـــمل حاجة للمعذب المشتاق

أقر عني السلام أهل المصلى وبلاغُ السلام بعد التلاقي

مفيداً بذلك عدم اكتراث الشاعر وعنايته بالفاعل المحذوف؛ لاقتصار العناية بالمتكلم، فضلاً عن ضيق الحال؛ إذ لا يتسع لذكر الفاعل وهو ما يشير إليه عجز البيت (ما أظنه اليوم باق) ومن امثلة حذف المسند إليه (الفاعل) قوله من قصيدة له بعنوان (وقف الهوى بي عندها)[١٢٣]:

إني علقت على منى لمياء يقتلني لماهـــــا

راحت مع الغزلان قد لعبت بقلبي ما كفاهـــا

تبغي الثواب، فمهجتي هذه القريحة من رماهـــا

تزهو على تلك الضبا ء فليت شعري من أباها

جاء الحذف في البيتين الثالث والرابع؛ إذا حذف فاعل الفعلين (تبغي) و (تزهو) اختصاراً طلباً للإيجاز بسبب دلالة ما قبله عليه، فهو يعود على لفظة (لمياء) التي ذكرها الشاعر في عجز البيت الأول، فلو أعاد ذكر الفاعل لذهب الرونق والجمال، فكان الحذف – هنا – أوقع وأحلى في النفس من الذكر. ومنه أيضاً قوله في النسيب[١٢٤]:

تذكرت بين المأزمين إلى مـــنى غزالاً رمى قلبي وراح سليما
لئن كنت استحلي مواقع نبلـــه فأني ألاقي غبهن أليـــما
أصاب حراماً ينشد الأجر غدوة فما عاد مأجوراً وعاد أثيما

جاء الحذف في البيت الثالث، فقد حذف الفاعل (٤) مرات إذ حذفه من الفعل (أصاب) وتقديره (هو) العائد على لفظة (غزالاً) في المستوى السطحي، الذي يعود إلى محبوبة الشاعر في المستوى العميق، إذ شبهها بالغزال، كما نلحظه يحذفه من الفعل (ينشد) والفعل (عاد) المكرر مرتين ليصور لنا حالته تلك، فالشاعر كان محرماً في بيت الله الحرام يطلب الأجر والثواب فحدث أن أصابه هذا الغزال بجمال عيونه فكانت النتيجة أن عاد مأثوماً بدلاً من أن يعود مأجوراً، ومن أمثلة حذف المسند إليه (المبتدأ) ما جاء في قوله[١٢٥]:

أنت النعيم لقلبي والعذاب له فما أمرّك في قلبي وأحلاك

والتقدير (وأنت العذاب له)، فقد أتى حذف المبتدأ هنا جلياً واضحاً لا غموض فيه؛ لدلالة الكلام عليه، وإنما حذف قصداً للإيجاز ، ومن أمثلته أيضاً قوله[١٢٦]:

شمس أقبل جيدها يوم النوى وأجل فاها

والتقدير (هي شمسٌ)، وإنما حذف المسند إليه الضمير (هي) العائد على (لمياء) الوارد ذكرها في الأبيات التي سبقت هذا البيت؛ إذ يقول:

إني علقت على منى لمياء يقتلني لماها
راحت مع الغزلان قد لعبت بقلبي ما كفاها
تبغي الثواب، فمهجت هذي القريحة من رماها
تزهو على تلك الظباء فليت شعري من أباها
وقف الهوى بي عندها وسرت بقلبي مقلتاها
بردت عليّ كأنما طلّ الغمامة عارضاها

وإنما كان ذلك طلباً للإيجاز لعلم المخاطب به وتعيينه لديه، إذ إنّ الكلام في سياق الحديث عنها؛ لذا لم يكن هناك حاجة لذكره مرة أخرى، ومما ورد من الحذف في حجازيات الشريف الرضي حذف المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل) والاكتفاء بالمفعول المطلق كما في قوله[١٢٧]:

طرباً على طرب بها يا دين قلبك من جواها

والتقدير (اطرب طرباً) وإنما حذف المسند والمسند إليه وأكتفي بذكر المفعول المطلق لضيق المقام؛ إذ اعياه المرض من شدة الوجد، فقد سكنت قلبه نار العشق والغرام، فضلاً عما يؤديه المفعول المطلق من دلالة التوكيد واثبات الشيء، وقد يلجأ الشاعر إلى الحذف مراعاة الوزن العروضي من ذلك قوله[١٢٨]:

وإذا مررت بالخيف فاشهد أن قلبي إليه بالأشواق

فقد حذف خبر (إن) مراعاة للوزن العروضي؛ إذ لو ذكر لاختل وزن البيت.

التقديم والتأخير

هو من الظواهر اللغوية التي جعلت اللغة العربية تتميز بطاقة حركية تبيح للمنشيء أو المبدع أن يحدث تغييراً في نظام ترتيب عناصر الجملة فيها، بحيث يقدم عنصراً أو يؤخر آخر، فهو خصيصة من خصائصها الاسلوبية وسمة من سماتها؛ إذ يمثل ((قفزة تعبيرية تنقل الاسلوب من نمط إلى نمط مغاير لغرض بلاغي))[١٢٩]، وإنما يتم ذلك من خلال ما ينتاب التركيب من تحولات داخلية تولد معاني جديدة ((إذ إن أي انزياح أو تغيرّ يطرأ على الجملة من حيث تنظيم الكلمات أو ترتيبها ينبئ عن معنى))[١٣٠] الأمر الذي يقتضي أن تكون عناصر الجملة عرضة لتغيير مكانها في المستوى السطحي محاولة منها لإبراز مواطن الإبداع والإيحاء في المستوى العميق. وهذا التغيير في عناصر الجملة تقديماً وتأخيراً لا يحصل اعتباطاً وإنما يحدث لسبب فـ ((لكل تقديم غرض يتعلق بالمعنى العميق والدلالة البعيدة))[١٣١]. فالحالات والمواقف التي يكون عليها المبدع شاعراً أو نأثراً هي التي تفرض عليه الخروج على السياق المثالي الذي وضعه النحويون، فيقدم ويؤخر بما يتناسب والمقام ومقتضى الحال ((من خلال عوامل نفسية تكتنف عملية التخاطب كتشويق السامع أو التفاؤل أو التلذذ))[١٣٢]، وذلك ((أنّ تقديم ما تقدم مبني على اهتمام المبدع وابرازه في هذا السياق))[١٣٣]. وهكذا غدت بنية التقديم والتأخير خصيصة بارزة من خصائص كثيرة تسلط الضوء على قدرات وطاقات

تعبيرية يديرها المتكلم إدارة واعية فيطوعها تطويعاً ينسجم وما يجول في ذهنه من أفكار وما يخطر في باله من مشاعر وأحاسيس فضلاً عما يروم ايصاله من معنى للمتلقي عن طريق ما يقوم به من عملية زحزحة الألفاظ في هندسة بناء العبارة في النص الإبداعي، وفيما يأتي عرض لأبرز صور التقديم والتأخير في حجازيات الشريف الرضي وما أفرزته من قيم إبداعية وفنية أثرت النص الحجازي.

- **التقديم في سياق الجملة الفعلية:**

١- تقديم الفاعل على الفعل:

من أبرز شواهد قوله(١٣٤):

سهم أصاب وراميه بذي سلم من بالعراق لقد أبعدت مرماك

فقد قدم الرضي (سهم) الفاعل في المعنى؛ لغرض إفادة الاهتمام والعناية به من جانب، وقصر الفعل عليه من جانب آخر؛ إذ اتجه الاهتمام في البيت نحو (سهم) واختصاصه بالإصابة على الرغم من بعد المسافة، فالرامي بذي سلم والشاعر في العراق؛ وذلك كونه ((الغاية من الكلام وأن الاهتمام به يفوق كل اهتمام بغيره من ألفاظ الجملة))(١٣٥)، ومنه كذلك قوله(١٣٦):

وحديث كان من لذته أحدٌ يصغي إلينا أذنا

تخصص (أحدٌ) الذي هو الفاعل في المعنى بالفعل (يصغي) فقد قصر الفاعل في هذا السياق على فعل الإصغاء، مؤكداً بذلك أن الحديث الذي دار بينه وبين محبوبته قد بلغ من الرقة والعذوبة واللذة أن دفع جبل أحد لأن يصغي إليه ويسترق السمع بأذنيه.

٢- تقديم شبه الجملة:

وهذا النوع من أكثر أنواع التقديم حضوراً في حجازيات الشريف الرضي، وذلك بنوعيه (الظرف، والجار والمجرور).

- **تقديم شبهة الجملة على المسند إليه (الفاعل):**

ومن أبرز أمثلته ما جاء في قوله(١٣٧):

هامت بك العين لم تتبع سواك هوى من علم البين أن القلب يهواك

لقد قدم – هنا – شبه الجملة (الجار والمجرور) (بك) على المسند إليه الفاعل (العين) لبيان أهمية المتقدم المتمثلة في اختصاص المحبوبة بهذا الهيام دون سواها. ومنه كذلك قوله(١٣٨):

هبت لنا من رياح الغور رائحةٌ بعد الرّقاد عرفناها برياك

أفاد تقديم الجار والمجرور (لنا من رياح الغور) على المسند إليه الفاعل (رائحة) اختصاص هبوب هذه الرائحة الطيبة بجهة الغور التي تعدّ امتداداً لعبق المحبوبة لذا استطاع الشاعر التعرف عليها. ومن شواهد هذا النمط ايضاً قوله من قصيدة له تحت عنوان (وقف الهوى بي عندها)[١٣٩]:

أكذا تذوب عليكم نفسي وما بلغت مناها

- **تقديم شبه الجملة على المفعول به.**

ويفيد هذا النوع من التقديم في الأغلب الأعم الاختصاص[١٤٠]، ومن أمثلة ذلك قوله[١٤١]:

أشكو إليه بياض سود مفارقي ويظل يعجب من سود الباقي

لقد قدم الجار والمجرور (إليه) على المفعول به (بياض) ليجعل ذلك مختصاً بالمخاطب؛ إذ خص الشاعر محبوبته بهذه الشكوى دون غيرها ومن أمثلته أيضاً قوله[١٤٢]:

أكرّ إليها الطرف ثم أردّه بإنسان عين في صرى[*] الدمع يفرقُ

أفاد تقديم شبه الجملة (إليها) على المفعول به (الطرف) تخصيص المخاطب (المحبوبة) بتكرار النظر إليها، فضلاً عن سعيه الحثيث بردّ ذلك الطرف وابعاده عن النظر إليها، مشيراً أن ذلك النظر إنما يحصل بعين قد اغرورقت بالدموع.

وبعض الآحيان نجد أن الشاعر قد عمد إلى تقديم شبه الجملة بنوعيها (الظرف والجار والمجرور) معاً على المفعول به زيادة في التخصيص وتوكيداً للمعنى الذي يروم إيصاله للمتلقي وخير مثال على ذلك ما جاء في قوله[١٤٣]:

عجبت من باخل عني بريقه وقد بذلت له دون الأنام دمي

أفاد تقديم شبه الجملة المتمثلة بالجار والمجرور (له) والظرف (دون) على المفعول به (دمي) إلى جانب دلالة الاختصاص توكيد المعنى وهو أن بذل الدم حاصل لا محالة؛ لذا نراه يتعجب من أن تجود عليه (المحبوبة) بريقها.

التقديم في سياق الجملة الأسمية.

(١) تقديم الخبر على المبتدأ: ومن أمثلة ذلك قوله[١٤٤]:

عندي رسائل شوق لست أذكرها لولا الرقيب لقد بلغتها فاك

لقد كان لتقديم الخبر المتمثل بالظرف (عندي) على المسند إليه المبتدأ (رسائل شوق) صدى في النص تمثل بأن خص الشاعر نفسه دون غيره برسائل الشوق هذه والتي لا يمكنه ذكرها أو البوح بها، فضلاً عن عجزه من ارسالها إلى محبوبته لوجود الرقيب الذي يمنعه من ذلك.

(٢) تقديم شبه الجملة على الخبر: من مصاديق ذلك قوله[١٤٥]:

الماء عندك مبذول لشاربه وليس يرويك إلا مدمعي الباكي

قدم الظرف (عند) المضاف إلى ضمير المخاطب (الكاف) العائد على المحبوبة على الخبر (مبذول) لغرض إفادة تخصيص الخبر به معمقاً بذلك معنى بذل الماء عندها في حين لا يروي ظمأها إلا دموعه الجارية.

بعد هذا العرض لأنواع التقديم نخلص إلى القول: بأن الرضي قد وظف هذه الثنائية في حجازياته خدمة للمعنى وإثراء للدلالة ليكون لها عميق الأثر في المتلقي.

الشـــرط:

هو أسلوب لغوي من أساليب المستوى التركيبي التي يعوّل عليها المبدع في بناء نصه الإبداعي لما له من قيمة جمالية تتمظهر في قدرته على ربط جملتين معاً، فهو يمتثل في وقوع الشيء لوقوع غيره[١٤٦]، إذ يتوقف حصول الطرف الآخر على حصول الطرف الأول؛ لأنه جملة الشرط في الأصل مكونة من جملتين تربط بينهما أداة الشرط، فالجملة الثانية (جملة جواب الشرط) متعلق حدوثها بالجملة الأولى (جملة فعل الشرط) بعلاقة (القيد) القائمة بينهما؛ إذ إن الشرط سبب في الجزاء فلا ينفصل أحدهما عن الأخر، فالشرطية إنما تتحقق في مجموع الطرفين معاً لا في واحد منهما دون الآخر[١٤٧]، وبذلك يضفي أسلوب الشرط معنى (التعليق) على المعنى الأساس للجملة، وهو من الظواهر البارزة التي رصدها الباحث في حجازيات الشريف الرضي وممّا جاء منها قوله[١٤٨]:

أ ألله، إني إنْ مررت بأرضها فؤادي مأسور ودمعي مطلق

ففي هذا البيت جاءت جملة جواب الشرط (فؤادي مأسور ودمعي مطلق) مقيدة بأداة الشرط (إن) التي تستعمل في الشرط المشكوك فيه إذ (إن الأصل في (إنْ) أن لا يكون الشرط فيها مقطوعاً

بوقوعه))[١٤٩]، وهذا هو الأصل غير أنها قد تفيد دلالة التعليق فحسب وهو ما أفادته هنا – إذ أضفت عليه دلالة التعليق – فإن أسر قلبه واطلاق دمعه متعلق بمروره بأرض المحبوبة، ومن أمثلة ذلك قوله[١٥٠]:

إنْ ذبت من كمد فقد جرّ الهوى هذا السقام عليّ من جراكا

فقد دلت جملة جواب الشرط (فقد جرّ الهوى هذا السقام عليّ) المتصلة بـ (فاء) الجواب على (تحقق) الحب والمودة بين الشاعر ومحبوبته فأفاد التقييد بالشرط دلالة التوبيخ لهذا القلب الذي جلب للشاعر الألم والمرارة والعذاب. ومما يؤكد ذلك مجيء فعل الشرط وجوابه بصيغة الفعل الماضي الدالة على الحدث، ومن ذلك أيضاً قوله[١٥١]:

إنْ يصبحوا صاحين من خمر الهوى فقد سقوك من العزام دراكا

نلحظ هنا أن جملة الشرط قد جاءت بصورة مغايرة لما ورد من نماذج؛ إذ جاء فعل الشرط بصيغة الفعل المضارع الدال على الحال والاستقبال وهو ما بتناسب ودلالة أداة الشرط (إنْ) (إن يصبحوا صاحين من خمر الهوى) فهو شاك بصحوة من يحب من خمر الهوى، في حين جاء جواب الشرط بصيغة الفعل الماضي متصلاً بـ (فاء) الجواب دالاً على ثبوت حدث السقاية من خمر الغرام بقرينة حرف التحقيق (قد) الأمر الذي جعله يذوب بحبهم، ومن أبرز أمثلة توظيف أسلوب الشرط بأداة الشرط (إذا) قوله[١٥٢]:

ولم يسبق عندي للهوى غير أني إذا الركب مروا بي على الدار أشهق

لقد تحقق الشرط في الشطر الثاني من البيت متمثلاً بقوله: (إذا الركب مروا بي على الدار أشهق)، إذ قيدت جملة الشرط بأداة الشرط (إذا) الدالة على حصول جواب الشرط المتمثل بالحسرة والزفرة عندما يمر به الركب على دار الحبيبة؛ لأن الأصل في (إذا) (أن يكون الشرط فيها مقطوعاً بوقوعه)[١٥٣]. ومن ذلك أيضاً قوله[١٥٤]:

هبت لنا من رياح الغور رائحةٌ بعد الرقاد عرفناها بريـّاك
ثم أنثنينا إذا ما هزنا طـربٌ على الرحال تعللنا بذكراك

فقد وردت أداة الشرط (إذا) في البيت ليقيد بها الرضي (جملة الشرط) مشيراً إلى أن التعلل بذكرى الحبيبة متعلق بالحنين والشوق لشد الرحال إلى ديارها مؤكداً بهذا القيد أن الأمر حاصل لا محالة،

ومن استعمالاته لاسلوب الشرط بأداة الشرط (لو) التي (تستعمل فيما لا يتوقع حدوثه، وفيما يمتنع تحققه أو فيما هو محال)[١٥٥] قوله[١٥٦]:

لو كان حرّ الوجد يعقب بعده برد الوصال غفرت ذاك لذاكا

فقد أفاد تقييد جواب الشرط (غفرت ذاك لذاكا) انتفاء حصول المغفرة للحبيبة لما سببته له من ألم وحزن وعذاب لانتفاء حصول الوصال منها بسبب صدودها عنه، ومنه أيضاً قوله[١٥٧]:

لو أنها بفناء البيت سانحة لصدتها وابتدعت الصيد في الحرم

قيدت جملة جواب الشرط (لصدتها) بأداة الشرط (لو) لإفادة عدم إمكانية وقوعه، وقد أسهم في ترسيخ ذلك قيام السياق الشرطي على فرض محال أفرزه فعل الشرط (لو أنها بفناء البيت سانحة)، إذ من المحال أن تسنح له فرصة الخلوة بها وهي تطوف بالبيت العتيق.

ونلحظ مما تقدم أن (لو) قد أفادت دلالة التمني فهي يؤتى بها للتعبير (عن أمنية من الأماني أو مما لا رجاء في تحقيقه ولا طمع في وقوعه)[١٥٨]. كما نلحظ أنها الأداة الأكثر توظيفاً في أسلوب الشرط.

الأمـر.

هو من أساليب الإنشاء الطلبي التي وظفها الشريف الرضي في حجازياته وقد عرف بأنه (قول يستدعي الفعل أو صيغة تنبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء)[١٥٩]، ويتحقق هذا النوع من الانشاء الطلبي بصيغ أربع هي فعل الأمر الصريح والفعل المضارع المسبوق بـ (لام) الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر، واسم فعل الأمر[١٦٠].

ومن خلال استقرائي لحجازيات الشريف الرضي وجدت أن الشاعر قد وظف أسلوب الأمر عن طريق صيغتين فقط الأولى: صيغة فعل الأمر الصريح وهي الأكثر حضوراً في سياقات الحجازيات والأخرى: صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر وقد وظفت مرة واحدة فقط تمثلت في قوله من قصيدة له تحت عنوان (وقف الهوى بي عندها)[١٦١]:

طرباً على طرب بها يا دين قلبك من جواها

وقد أفادت الصيغة الأولى لأسلوب الأمر – أعني فعل الأمر الصريح – ثلاث دلالات مجازية هي:

١- الالتماس: وتتحقق هذه الدلالة من خلال مجيء صيغة فعل الأمر بين اثنين متساويين في الرتبة، من ذلك قوله[١٦٢]:

أقر عني السلام أهل المصلى وبلاغ السلام بعد التلاقي

نلحظ هنا أن أسلوب الأمر فد أفاد دلالة الالتماس إذ يطلب الشاعر من هذا الشخص الذاهب إلى المصلى بأن يوصل سلامه إلى أهلها فنجده يطلب منه ذلك لا على جهة الاستعلاء بل جاء طلبه على وجه التلطف والتأدب كما نجده في القصيدة نفسها يطلب من هذا الشخص إذا مر بالحنيف بان يشهد بأن قلبه – أي الشاعر – ملتاع بالأشواق إذ يقول(١٦٣):

وإذا مررت بالحنيف فاشهد أن قلبي إليه بالأشواق

ومنه قوله(١٦٤):

يا رفيقي قفا نضويكمـــا بين اعلام النقا والمنحنى
وانشدا قلبي فقد ضيعته باختياري بين جمع ومنى

نلحظ في البيت الأول أن الشاعر يخاطب صاحبيه بقوله: (يا رفيقي) آمراً لهما بالوقوف بين النقا والمنحنى بقوله: (قفا) ثم نراه يعطف البيت الثاني على الأول بحرف العطف (الواو) بفعل الأمر (وانشدا) طالباً منهما بأسلوب لطيف ومؤدب بأن يبحثا عن محبوبته التي أضاعها بين جمع ومنى ومما يؤكد هذا الضياع وهذا الطلب قوله في قصيدة له إذ يقول(١٦٥):

ضاع قلبي فأنشده لي بين جمع ومنى عند بعض تلك الحداق

ومن امثلة ذلك قوله(١٦٦):

يا عاذل المشتاق دعه فإنه يطوي على الزفرات غير حشاكا

نجد أن أسلوب الأمر قد تمثل بقوله: (دعه)، إذ أراد الشاعر من العذول بأن يدع قلبه يتألم لوحده ذلك القلب الذي يقول الرضي فيه في أبيات أخرى من القصيدة نفسها.

إن ذبت من كمد فقد جرّ الهوى هذا السقام عليّ من جراكا
لا تشكون إليّ وجداً بعدها هذا الذي جرت عليّ يداكا

٢- التعجيز: ومن أمثلة ذلك في الحجازيات قول الرضي(١٦٧):

ردوا عليّ ليالي التي سلفت لم أنسهن ولا بالعهد من قدم

تمثل أسلوب الأمر هنا بقوله: (ردوا) إذ نجده يطلب من صحبه بأن يردوا إليه تلك الليالي الجميلة التي قضاها مع محبوبته حيث بقيت تلك الليالي محفوظة في ذاكرته لم يستطع نسيانها مفيداً بذلك

دلالة (التعجيز)، وقد يراد بأسلوب الأمر هنا دلالة (التمني) أي متمنياً عودة تلك الليالي التي مضت؛ إذ لا مشاح من تزاحم الدلالات.

النهي:

معناه في أصل اللغة: طلب الكف عن اتيان الفعل، جاء في لسان العرب: ((النهي خلاف الأمر، نهاه ينهاه نهياً... وتناهى: كف))[١٦٨]، ولتحقيق أسلوب النهي أداة واحدة فقط هي (لا) الناهية التي يطلب بها ترك الفعل، وتستعمل مع المخاطب والغائب، ومن أمثلة ذلك في الحجازيات قوله[١٦٩]:

لا تشكون إليّ وجداً بعدها هذا الذي جرت عليّ يداكا

يخاطب الشاعر في هذا البيت نفسه بقوله: (لا تشكونّ) ناهياً قلبه الذي لم يسبب له سوى الآلم والحزن قائلاً له: لا تقل لي أنك قد أحببت مرة أخرى ألا ترى ما فعلته بي من سقم وعذاب مفيداً بذلك دلالة التوبيخ ومنه أيضاً قوله[١٧٠]:

لا تطلبن لي إلا بدال بعدهم فإن قلبي لا يرضى بغيرهم

تمثل النهي هنا بقوله: (لا تطلبنّ) إذ جاء موجهاً إلى أصحابه الذين طلبوا منه أن يبتغي بدلاً عنها، مؤكداً بذلك حبه واخلاصه لمحبوبته معللاً ذلك بأن قلبه لا يرضى بغيرهم وهو ما جاء في عجز البيت موظفاً صيغة النهي لخدمة معنى الالتماس.

الاستفهام:

الاستفهام في أصل اللغة هو (طلب الفهم) جاء في لسان العرب: ((استفهمه سأله أن يفهمه، وقد استفهمت الشيء فأفهمته وفهمته تفهيماً))[١٧١]، وعليه يكون الاستفهام هو طلب الفهم والعلم بشيء لم يكن معلوماً لدى المتكلم، فالاستفهام بهذه الصورة استفهاماً حقيقياً، وقد يغادر الاستفهام دائرة المعنى الحقيقي إلى معان ودلالات مجازية كثيرة من خلال أدوات متعددة[١٧٢]. ومن السياقات التي وظف الشاعر فيها أسلوب الاستفهام في حجازياته قوله[١٧٣]:

يا قلب كيف علقت في أشراكهم وقد عهدتك تفلت الأشراكا

لقد استطاع الشاعر عن طريق الاستفهام الموجه إلى قلبه والمتمثل بقوله: (كيف علقت) أن يصور تعجبه من وقوع قلبه في شراك حبها، ذلك القلب الذي لطالما كان يحذر الآخرين من الاقتراب من

الحب كيلا يقعوا فريسة شراكه فكانت النتيجة أن أصابه سهم الغرام فجعله سقيماً. ومما أفاد دلالة التعجب أيضاً قوله[١٧٤]:

تبغي الثواب فمهجـتي هذه القريحة منْ رماها
تزهو على تلك الظباء فليت شعري منْ أباها

نجد الاستفهام هنا قد خرج عن معناه الحقيقي وتجاوزه إلى المعنى المجازي مفيداً بذلك دلالة (التعجب)، فالشاعر يتعجب من هذه المرأة كيف أنها تسعى إلى نيل الثواب من أداء مناسك الحج، وهي قد أصابت قلبه بسهم لحاظها فجعلته مكلوماً. ومن سياقات الاستفهام قوله[١٧٥]:

يا هل لدائي من هواك إفراق هيهات ما أعضل داء العشاق

نلحظ في هذا البيت أن الاستفهام قد غادر وظيفته الأصلية ومعناه الحقيقي ليفيد دلالة النفي من أن يكون هناك شفاء لدائه العضال ومما يعضد المعنى ويجسده ما جاء في الشطر الثاني من اسم الفعل (هيهات) الدال على معنى البعد فضلاً عن أسلوب التعجب المتمثل في (ما اعضل داء العشاق) محققاً بذلك الاستفهام انزياحاً دلالياً كان له صداه في النص، ومنه كذلك قوله[١٧٦]:

أ أغدو مهينا بالحبائل ساعة غزالاً على قلبي الغداة كريماً

فقد أفاد الاستفهام هنا دلالة النفي أي (لا أغدو مهيناً) أي أنه لا يهين محبوبته أبداً وكيف يهينها وهي روحه وقلبه، وقد يريد بذلك معنى الإنكار أي إنكار الفعل والإيذان باستحالة وقوعه منه. ومن امثلة الاستفهام قوله[١٧٧]:

هل لي لو ظفرت بنية إلى الجزع من وادي الأراك سبيلُ

لقد لجأ الشاعر في هذا البيت إلى توظيف الاستفهام بـ (هل) ليعبر بذلك عن دلالة التمني من أن يحظ بنية الوصول إلى ذلك الوادي الذي جمعه بمحبوبته، وقد أسهمت الأداة (لو) في تجسيد المعنى وتعضيده في النص، ومنه كذلك قوله[١٧٨]:

يا ليلة السفح ألا عدت ثانية سقى زمانك هطال من الديم

يمكننا الوقوف على أسلوب الاستفهام في هذا البيت في شطره الأول بدخول همزة الاستفهام على (لا) النافية للجنس منادياً بذلك (ليلة السفح) بقوله: (ألا عدت ثانية) فجاء الاستفهام في سياق قد عدل فيه عن وظيفته الحقيقية إلى وظيفة أخرى هي (التمني).

الـــنداء :

هو من أساليب الإنشاء الطلبي – يكثر استعماله في كلام العرب؛ إذ يؤتى به في أول الكلام لغرض عطف المخاطب على المتكلم، ومعناه في أصل اللغة (الصوت) جاء في لسان العرب: (((النداء) الصوت، وقد (ناداه) و (نادى به) و (ناداه مناداة ونداء) أي صاح به))[١٧٩]، ويعرف في اصطلاح البلاغيين بأنه (طلب اقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة))[١٨٠]، وهذا التعريف يبين لنا أن أسلوب النداء إنما هو طلب ويتحقق عن طريق توظيف حرف من حروفه التي تنوب مناب أحد الأفعال الآتية (أنادي، أدعو) ومن خلال استقصاء الباحث لأسلوب النداء في سياقات الحجازيات وجد أن الشاعر قد وظف ثلاث أدوات منه هي: (يا ، أ ، وا) وقد كانت (يا) أكثر الأدوات توظيفاً تأتي بعدها الأداة (وا) الدالة على الندبة، من ذلك قوله[١٨١]:

يا ليلة كرم الزمان بها لو أن الليل باق

يلحظ في هذا البيت أن الشاعر قد وظف أداة النداء (يا) في قوله: (يا ليلةً) معبراً بذلك عن قمة التحسر والتوجع الذي ملأ قلبه لتلك الليلة التي حلا فيها الزمان بلقاء الحبيبة متمنياً لو أنها طالت وهو ما يتمثل في عجز البيت باستعماله الأداة (لو) وقد يأتي أسلوب النداء ليفيد دلالة (التوبيخ) كما في قوله[١٨٢].

يا قلب ليتك حين لم تدع الهوى علقت من يهواك مثل هواكا

نرى الشاعر في هذا البيت قد وبخ قلبه متمنياً منه لو أنه – حين لم يترك الغرام – أصاب الذي يهواه بمثل ما أصابه من الهوى بما فيه من ألم وحزن، ومن أمثلة النداء قوله[١٨٣]:

أ الله أني إن مررت بأرضها فؤادي مأسور ودمعي مطلق

نلحظ في هذا البيت أن الشاعر يخاطب الذات الإلهية بقوله (أ الله) موظفاً أداة النداء (الهمزة) التي تفيد نداء القريب إشارة منه إلى شدة استحضاره في ذهنه باثاً من خلاله معنى التحسر والتوجع بأنه كلما مرّ بهذه الأرض فإن قلبه يكون مأسوراً ودمعه مطلقاً لأنها تحيي ذكراه مع حبيبته، وقد يأتي النداء ليفيد دلالة الاختصاص كما في قوله[١٨٤]:

أيها الرائح المغذ تحمل حاجة للمعذب المشتاق

فقد أفاد النداء في هذا البيت دلالة (الاختصاص) إذ خص الشاعر الذاهب إلى الحج بأن يحمل معه لوعته واشتياقه إلى من يحب ويلحظ في هذا النداء أنه جاء محذوف الأداة اثراء للمستوى الدلالي في النص فضلاً عن هذا فحذف أداة النداء يضفي على النص صفة الايجاز مما يعطي الكلام رونقاً وجمالاً، إذ يجوز حذف أداة النداء من الكلام تخفيفاً إذا كان المنادى قريباً منك مقبلاً عليك[١٨٥]. ومن دلالات توظيف أسلوب النداء في حجازيات الشريف الرضي (الندبة) وقد تحقق هذا المعنى من خلال استعمال أداة النداء (وا) ليبث من خلالها معاني التفجع والتوجع، ومن ذلك قوله[١٨٦]:

فواهاً من الربع الذي غير البلى واهاً على القوم الذين تفرقوا

ومن أيضاً قوله[١٨٧]:

فواهاً كيف تجمعنا الليالي واهاً من تفرقنا واها

نراه كرار أداة النداء (وا) ثلاث مرات ليعبر بهذا التكرار عن الآهات المتأججة والمنبعثة من صدر مهموم وقلب مكلوم. ومنه كذلك قوله[١٨٨]:

واهاً ولولا أن يلو م اللائمون لقلت: آها

وقد يأتي النداء لإفادة دلالة التحبب والتلطف والتودد كما في قوله[١٨٩]:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وقوله[١٩٠]:

يا حسن الخلق قبيح الأخلاق أني على ذلك إليك مشتاق

وقد يأتي لإفادة معنى التنبيه لا غير كما في قوله[١٩١]:

يا حبذا نفحة مرت بفيك لنا ونطفة غميت فيها ثنايـــاك

وحبذا وقفة والركب مغتـفل على ثرى وخدت فيه مطاياك

وقوله أيضاً[١٩٢]:

يا حبذا لمة بالرمل ثانـــية ووقفة ببيوت الحي من أمـــم

وحبذا نهلة من فيك باردة يهدي على مر قلبي بردها بفمي

ومثله قوله أيضاً(١٩٣):

يا ليت شغلك بالأسى أعداهم أولا مليت فراغهم اعداكما

الخاتمة

بعد هذه الرحلة المضنية التي قضيناها في الكشف عن أبرز الخصائص والملامح الصوتية والتركيبية لحجازيات الشريف الرضي، أود أن أشير في خاتمة المطاف إلى خلاصة تتضمن النتائج التي توصل إليها البحث.

- ☒ لقد تميز الرضي بتوظيف بحور شعرية مختلفة تمثلت بـ (البسيط والكامل والطويل والوافر والحفيف والرمل والسريع) مفصحاً من خلالها عن أحاسيس الشجن والألم والفراق.
- ☒ فيما يخص حرف الروي استعمل الرضي خمسة حروف من حروف المعجم فضلاً عن ميله إلى توظيف الحروف المجهورة اكثر من المهموسة.
- ☒ مال الرضي في حجازياته إلى توظيف القوافي الذبل ولم يستعمل القوافي الحوش كما وظف القوافي بنوعيها المطلقة والمقيدة.
- ☒ لقد أحسن الشاعر استثمار الصوت ليمد نصه الحجازي بشحنة من التوتر الذاتي جاعلاً من الصوت صدى للمعنى، فضلاً عما اسهم به التكرار اللفظي من تعزيز الموسيقى الداخلية للفن.
- ☒ أوضح البحث كثرة الجناس غير التام في سياقات النص الحجازي مما أعطى عليه رونقاً جمالياً تميل إليه النفس، فضلاً عن توظيفه فنوناً بديعية أسهمت في احداث وقع نغمي جميل في سياقات النص الحجازي هي (التصريع والتصدير).
- ☒ أوضح البحث في البنية التركيبية عدول الشاعر في النص الحجازي عن المستوى المثالي إلى المستوى الإبداعي لأغراض ومقاصد ابتغاها، وقد حصل ذلك ضمن (الحذف والتقديم والتأخير والشرط والاستفهام والأمر والنهي والنداء).

مصادر البحث ومراجعه

- أسرار البلاغة، تأليف: الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، تحقيق: هلموت ريتر، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤م.
- الأسلوبية – مدخل نظري – دراسة تطبيقية على شعر البارودي، د. فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٣١م.
- أعيان الشيعة للسيد محسن الأمين، حققه وأخرجه: حسن الأمين، مج ٩، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ١٤٠٣ هـ/ ١٩٨٣م.
- الإيضاح في علوم البلاغة -المعاني والبيان والبديع -، تأليف الخطيب القزويني (ت ٧٣٩ هـ)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
- البرهان في علوم القرآن للإمام بد الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت ٧٩٤ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
- البلاغة الاصطلاحية، د. عبدة عبد العزيز قلقيلة، د. ط، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤٠٦ هـ/ ١٩٨٩م.
- البلاغة العربية في ثوبها الجديد، الجزء الثالث، علم البديع، د. بكري الشيخ أمين، ط١، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.
- البلاغة العربية في ثوبها الجديد، الجزء الثاني، علم المعاني، د. بكري الشيخ أمين، ط١، دار العلم للملايين، ١٩٨٧م.
- البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، د. فضل حسن عباس، ط١، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٧م.
- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٨٤م.
- البناء الفني في شعر الحب العذري، سناء البياتي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩م.
- البناء اللفظي في لزوميات المعري - دراسة تحليلية بلاغية-، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، د. ت.
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، مطابع رواي للإعلان، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، د. ت.
- التكرارات الصوتية في لغة الشعر، د. محمد القاسمي، تقديم: د. زياد الزعبي، ط١، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ٢٠١٠م.
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
- الجملة العربية تأليفها وأقسامها، د. فاضل صالح السامرائي، منشورات المجمع العلمي العراقي، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، العراق، ١٩٩٨م.
- حسن التوسل إلى صناعة الترسل، للإمام الفاضل شهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبي الحنفي (ت ٧٢٥ هـ)، مطبعة أمين أفندي، مصر، ١٣١٥هـ.
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د. ت.).
- خصائص التراكيب – دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني - ، د. محمد أبو موسى، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٨٠م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، الهيأة المصرية العامة للكتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.
- الدال والمدلول عند القدماء والمحدثين، سيدنا علي جوب، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة صدام للعلوم الإسلامية، بغداد، العراق، ١٩٩٦م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ديوان الشريف الرضي، صححه وقدم له: د. احسان عباس، ط٣، دار صادر، بيروت، ٢٠١٢.
- شرح الكافية، الرضي الأستراباذي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- شروح التلخيص (عروس الأفراح)، مطبعة عين الباب الحلبي، مصر.
- الشريف الرضي (دراسات في ذكراه الألفية)، وهو الكتاب السابع من سلسلة آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة الميمنة، مطبعة غيتالي الجديدة، بيروت، ١٩٦١م.
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تأليف أبي العباس أحمد بن علي القلقشندي (ت ٨٢١ هـ)، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٤٠٥ هـ/ ١٩٨٥م.
- صفوة شروح نهج البلاغة، جمعه ونسقه وضبط نصه: أركان التميمي، ط٤، مؤسسة انتشارات نور الهدى، قم، ايران.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، د. يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩ هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٨٢.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيف القيرواني (ت ٤٥٦ هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٤٢٨ هـ / ٢٠٠٧م.
- الغدير في الكتاب والسنة والآدب، الشيخ أبو الهادي عبد الحسين بن أحمد الأميني النجفي، ط٤، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٣٩٧ هـ/ ١٩٧٧م.
- الغزل في شعر جرير – دراسة فنية-، طه عبد الصمد اليوسف، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٨٩م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، تأليف: د. صفاء خلوصي، ط٣، بيروت، ١٩٦٦.
- في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د. سعد أبو الرضا، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.
- في النحو العربي نقد وتوجيه، د. مهدي المخزومي، ط٣، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٦ هـ/ ١٩٨٦م.
- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ط٤، دار المعارف، مصر، (د.ت.).
- في نحو اللغة وتراكيبها – منهج وتطبيق – دراسات وآراء في ضوء علم اللغو المعاصر، د. خليل أحمد عمايرة، ط١، عالم المعرفة، جدة، ١٩٨٤م.
- لسان العرب، للإمام العلامة جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور (ت ٧١١ هـ)، عُني بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، محمد صادق العبيدي، دار أحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ط٣، بيروت، لبنان، ١٤١٩ هـ/ ١٩٩٩م.
- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٩م.
- مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشارد، تقديم: د. مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧ هـ)، تحقيق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.
- المدخل إلى علم أصوات العربية، د. غانم قدوري الحمد (د. ط.)، منشورات المجمع العلمي، ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٢م.
- المرجع في علمي العروض والقوافي، د. محمد أحمد قاسم، ط١، مطبعة جروس برس، طرابلس، لبنان، ٢٠٠٢م.
- المرشد إلى منهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب مجذوب، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠.
- معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، دار الحكمة، ١٩٨٦-١٩٨٧م.
- المعجم الوسيط، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، ط٢، المكتبة الإسلامية، استانبول- تركيا.
- مفتاح العلوم، تأليف ابي يعقوب يوسف بن ابي بكر محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦ هـ)، ط١، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٣٥٦ هـ / ١٩٣٧.
- مفهوم الشعر، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هت)، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.
- موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ١٤١٦ هـ/ ١٩٩٦م.
- موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، د. عبد الرضا علي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٧.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ط٤، دار القلم، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م.

- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠م.
- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨.
- نهاية الايجاز في دراية الإعجاز، فخري الدين الرازي (ت ٦٠٦ هـ)، تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، د. محمد بركات حميد أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥.
- الهاء في اللغة العربية، د. أحمد سليمان ياقوت، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩م.
- وفيات الأعيان وانباء أهل الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق: د. احسان عباس، د. ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د. ت.

الهوامـــش

(١) وفيات الأعيان: ٤/٤١٤، وينظر: اعيان الشيعة: مج: ٩/٢١٦، موسوعة الغدير: ٤/٢٤٨.
(٢) ينظر: وفيات الأعيان: ٤/٤١٥.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٤/٤١٩.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٤/٤١٥، وينظر: صفوة شروح نهج البلاغة: ١٢.
(٥) ينظر: أعيان الشيعة، مج: ٩/٢١٧.
(٦) ينظر: الغدير: ٤/٢٨٨.
(٧) لسان العرب: ٣/٦١-٦٣، مادة (حجز).
(٨) ينظر: صبح الاعشى: ٤/٢٤٥.
(٩) الشريف الرضي (دراسات في ذكراه الألفية): ٢٥.
(١٠) المصدر نفسه: ٢٦.
(١١) موسيقى الشعر: ١٧.
(١٢) المصدر نفسه: ٨-٩.
(١٣) في النقد الأدبي: ٩٧.
(١٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/١٣٤.
(١٥) المصدر نفسه: ١/١٥١.
(١٦) نقد الشعر: ١٧.
(١٧) مبادئ النقد الأدبي: ١٩٤.
(١٨) الشعر كسف نفهمه ونتذوقه: ٣٧.
(١٩) مبادئ النقد الأدبي: ١٩٤.
(٢٠) مفهوم الشعر: ٣٧٦.
(٢١) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦٦.
(٢٢) ينظر: موسيقى الشعر: ٢١٠.
(٢٣) موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر): ١٢١.
(٢٤) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: ١/ ٤١٤.
(٢٥) الديوان: ٢ / ١٠٧.
(٢٦) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٠٧.
(٢٧) المصدر نفسه: ٢٠٨.

(٢٨) الديوان: ٢ / ٢٧٣.
(٢٩) تطور الشعري العربي الحديث في العراق: ٢٣٩.
(٣٠) الديوان: ٢ / ٢٧٥.
(٣١) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: ١ / ٢٤٦.
(٣٢) فن التقطيع الشعري: ١٠١.
(٣٣) الديوان: ٢ / ١٠٨.
(٣٤) المصدر نفسه: ٢ / ٥٦٦، وينظر أيضاً من مجزوء الكامل: ٢/ ٧٧.
(٣٥) موسيقى الشعر: ٢١٠.
(٣٦) المرشد في فهم اشعار العرب وصناعتها: ١ / ٣٧٠.
(٣٧) الديوان: ٢/٧٦.
(٣٨) فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٧.
(٣٩) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٨.
(٤٠) ينظر: المصدر نفسه: ٤٥.
(٤١) الديوان: ٢ / ٢٧٢– ٢٧٣.
(٤٢) الديوان: ٢ / ٥٦٣.
(٤٣) فن التقطيع الشعري والقافية: ٨٦.
(٤٤) المصدر نفسه: ٢٠٨.
(٤٥) فن التقطيع الشعري والقافية: ٨٤.
(٤٦) ينظر: موسيقا الشعر العربي: ٣٣.
(٤٧) الديوان: ٢ / ٧٩.
(٤٨) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٠٩.
(٤٩) الديوان: ٢ / ٤٨٧.
(٥٠) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٤٤.
(٥١) الديوان: ٢ / ٧٩.
(٥٢) العمدة: ١ / ١٣٥.
(٥٣) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٢١٩ – ٢٢٠.
(٥٤) ميزان الذهب: ١١٤ ، وينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٧.
(٥٥) ينظر: الأصوات اللغوية: ١٢٥، المدخل إلى علم أصوات العربية: ١٠٨.
(٥٦) ينظر: المرشد إلى فهم اشعار العرب: ١ / ٤٦ ، ٥٩ ، ٦٢.
(٥٧) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧، وينظر: المرجع في علمي العروض والقوافي: ١٤٤.
(٥٨) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٨٨.
(٥٩) الديوان: ٢ / ٧٩.
(٦٠) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٨٨، فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧، المرجع في علمي العروض والقوافي: ١٤٣.
(٦١) الغزل في شعر جرير: ١٤٠.
(٦٢) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٤٨٣.
(٦٣) الديوان: ٢ / ٧٦.
(٦٤) الديوان: ٢ / ٢٧٣.

(٦٥) الديوان: ٢ / ٧٩.
(٦٦) الديوان: ٢ / ١٠٧.
(٦٧) ينظر: موسيقى الشعر: ٣١ – ٣٢.
(٦٨) الديوان: ٢ / ١٠٨.
(٦٩) في النقد الأدبي: ٩٧.
(٧٠) لغة الشعر العراقي المعاصر: ١٦٦.
(٧١) البناء الفني في شعر الحب العذري: ١٥٨.
(٧٢) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٥٩.
(٧٣) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: ٣٨.
(٧٤) الديوان: ٢/ ٧٦.
(٧٥) ينظر: الأصوات اللغوية: ٤٤، وينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية: ١١٦.
(٧٦) الديوان: ٢ / ٢٧٤.
(٧٧) الديوان: ٢ / ٢٧٢.
(٧٨) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٤٠.
(٧٩) التكرارات الصوتية في لغة الشعر: ٧٥.
(٨٠) الديوان: ٢/٢٧٣-٢٧٤، وينظر أيضاً: ٢ / ٤٨٧.
(٨١) الديوان: ٢/ ١٠٨-١٠٩.
(٨٢) البرهان في علوم القرآن: ٤/١٠.
(٨٣) ينظر: الهاء في اللغة العربية: ٢١.
(٨٤) الطراز: ١/٢٥١، وينظر: المثل السائر: ١/٣٤٢.
(٨٥) في البنية والدلالة: ٥٣.
(٨٦) الديوان: ٢/٤٨٨.
(٨٧) ينظر: المعجم الوسيط: مادة (ضمن) ١ / ٥٤٤ – ٥٤٥.
(٨٨) اسرار البلاغة: ٥.
(٨٩) جرس الألفاظ: ٢٨.
(٩٠) الديوان: ٢/٤٨١، وينظر أيضاً: ٢/ ٤٧٩، ٤٨٠.
(٩١) ينظر: المعجم الوسيط: مادة (سكن) ١ / ٤٤٠.
(٩٢) البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع: ١٣٩.
(٩٣) الديوان: ٢ / ٤٧٥.
(٩٤) ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية: ٨٦.
(٩٥) ينظر: نهاية الإيجاز: ٢٩، مفتاح العلوم: ٢٠٢.
(٩٦) الديوان: ٢ / ٥٥٣.
(٩٧) ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية: ٨٦.
(٩٨) ينظر: نهاية الإيجاز: ٢٩.
(٩٩) الإيضاح: ٣٨٩، وينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل: ٦٥.
(١٠٠) الديوان: ٤٨٨.
(١٠١) البلاغة الاصطلاحية: ٣٥٩، وينظر: البلاغة فنونها وأفنانها: ٢١٨.

(١٠٢) الديوان: ٢ / ٧٩.
(١٠٣) ينظر: العمدة: ١ / ١٥٧.
(١٠٤) العمدة: ٢ / ٨.
(١٠٥) الديوان: ٢ / ٧٧.
(١٠٦) الديوان: ٢ / ٢٧٢.
(١٠٧) الديوان: ٢٢٧٥.
(١٠٨) الديوان: ١ / ٦٥٣.
(١٠٩) الديوان: ٢ / ٤٧٥.
(١١٠) الحيوان: ٣ / ١٣١ – ١٣٢.
(١١١) العمدة: ١ / ١١٥.
(١١٢) دلائل الإعجاز: ٤٦.
(١١٣) في الشعرية: ٣٨.
(١١٤) لغة الشعر الحديث في العراق: ١٠.
(١١٥) ينظر: دلائل الإعجاز: ١٤٦.
(١١٦) البلاغة العربية في ثوبها الجديد – علم المعاني- : ١٢٦ – ١٢٧.
(١١٧) الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية -: ١٣٩.
(١١٨) المصدر نفسه: ١٤٠.
(١١٩) الخصائص: ٢ / ٣٦٠.
(١٢٠) الجملة العربية: ٨٣.
(١٢١) خصائص التراكيب: ١١١.
(١٢٢) الديوان: ٢ / ٧٩.
(١٢٣) الديوان: ٢ / ٥٦٦.
(١٢٤) المصدر نفسه: ٢ / ٢٧٢.
(١٢٥) الديوان: ٢ / ١٠٧.
(١٢٦) الديوان:٢ / ٥٦٧.
(١٢٧) الديوان: ٢ /٥٦٦.
(١٢٨) الديوان: ٢ / ٧٩.
(١٢٩) الدال والمدلول عند القدماء والمحدثين: ٢١٩.
(١٣٠) البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي: ٢٤.
(١٣١) في نحو اللغة وتراكيبها: ٩٢.
(١٣٢) البلاغة والأسلوبية: ٢٠١.
(١٣٣) في البنية والدلالة: ١٣٦.
(١٣٤) الديوان: ٢ / ١٠٧.
(١٣٥) البناء اللفظي في لزوميات المعري: ٢٢٤.
(١٣٦) الديوان: ٢ / ٤٨٨.
(١٣٧) الديوان: ٢ / ١٠٨.
(١٣٨) الديوان: ٢ / ١٠٧، وينظر: أمثلة أخرى: ٢ / ٢٢١، ٢٧٢ ، ٢٧٤.

(١٣٩) الديوان: ٢ / ٥٦٧.
(١٤٠) ينظر: معاني النحو: ١ / ١١٦.
(١٤١) الديوان: ٢ / ٧٨.
(١٤٢) الديوان: ٢ / ٧٦.
(*) اجتماع الدمع في العين، ينظر: المعجم الوسيط: مادة (صرى) ١ / ٥١٤.
(١٤٣) الديوان: ٢ / ٢٧٥، وينظر: أمثلة أخرى: ٢ / ٧٨ ، ٧٩، ١٠٩، ٢٧٢ ، ٢٧٣، ٥٦٦.
(١٤٤) الديوان: ٢ / ١٠٧.
(١٤٥) الديوان: ٢ / ١٠٧.
(١٤٦) ينظر: المقتضب: ٢ / ٧٤.
(١٤٧) ينظر: دلائل الإعجاز: ١٨٩، وينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه: ٣٨٤.
(١٤٨) الديوان: ٢ / ٧٦.
(١٤٩) الإيضاح: ٩١.
(١٥٠) الديوان: ٢ / ١٠٨.
(١٥١) الديوان: ٢ / ١٠٨، وينظر: امثلة أخرى: ٢ / ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥.
(١٥٢) الديوان: ٢ / ٧٧.
(١٥٣) الإيضاح: ٩١، وينظر: خصائص التراكيب: ٢٥٧.
(١٥٤) الديوان: ٢ / ١٠٧، وينظر: ٢ / ٧٧، ٧٩، ٢٧٢.
(١٥٥) في النحو العربي نقد وتوجيه: ٢٩١.
(١٥٦) الديوان: ٢ / ١٠٨.
(١٥٧) الديوان: ٢ / ٢٧٤، وينظر: أيضاً: ٢ / ١٠٨، ١٠٩، ٢٧٢، ٥٦٧.
(١٥٨) في النحو العربي نقد وتوجيه: ٢٩٧.
(١٥٩) الطراز: ٣ ٢٨١ – ٢٨٢.
(١٦٠) ينظر: البلاغة الاصطلاحية: ١٥٣-١٥٤.
(١٦١) الديوان: ٢ / ٥٦٦.
(١٦٢) الديوان: ٢ / ٧٩.
(١٦٣) المصدر نفسه: الصحيفة نفسها.
(١٦٤) الديوان: ٢ / ٤٨٧.
(١٦٥) المصدر نفسه: ٢ / ٧٩.
(١٦٦) المصدر نفسه: ٢ / ١٠٨.
(١٦٧) المصدر نفسه: ٢ / ٢٧٣.
(١٦٨) لسان العرب: مادة (نهي)
(١٦٩) الديوان: ٢ / ١٠٨.
(١٧٠) الديوان: ٢ / ٢٧٣.
(١٧١) لسان العرب: مادة (فهم).
(١٧٢) ينظر: الإيضاح: ١٢٩ – ١٣٣.
(١٧٣) الديوان: ٢ / ١٠٩.
(١٧٤) الديوان: ٢ / ٥٦٦.

(١٧٥) الديوان: ٢ / ٧٩.
(١٧٦) الديوان: ٢ / ٢٧٢، وينظر أيضاً: ٢ / ٢٧٣، ٥٦٧.
(١٧٧) الديوان: ٢ / ٢٢٠.
(١٧٨) الديوان: ٢ / ٢٧٣، وينظر: ٢ / ٥٦٦.
(١٧٩) لسان العرب: مادة (ندي).
(١٨٠) شروح التلخيص: ٢ / ٣٣٣.
(١٨١) الديوان: ٢ / ٧٧.
(١٨٢) الديوان: ٢ / ١٠٨.
(١٨٣) الديوان / ٧٦.
(١٨٤) الديوان: ٢ / ٧٩.
(١٨٥) ينظر: شرح الكافية: ١ / ١٥٩
(١٨٦) الديوان٢ / ٧٦.
(١٨٧) الديوان: ٢ / ٥٦٣.
(١٨٨) الديوان: ٢ / ٥٦٧.
(١٨٩) الديوان: ٢/ ١٠٧.
(١٩٠) الديوان: ٢ / ٧٩.
(١٩١) الديوان: ٢ / ١٠٨.
(١٩٢) الديوان: ٢ / ٢٧٥.
(١٩٣) الديوان: ٢ / ١٠٨.